



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ISIS DINARA FRANCELINO DE MOURA

NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS DE ALICE VINAGRE

Orientadora: Prof^a. Dra. Madalena de Fátima Pequeno Zaccara

JOÃO PESSOA – PB
2016

ISIS DINARA FRANCELINO DE MOURA

NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS DE ALICE VINAGRE

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais das Universidades Federais de Pernambuco e Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de mestra em artes visuais; na área de concentração de Ensino de Artes Visuais na linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

ORIENTADORA: Prof^ª Dra. MADALENA ZACCARA

CO-ORIENTADOR: Prof^º. Dr. MARCELO COUTINHO

JOÃO PESSOA – PB
2016

M929n Moura, Isis Dinara Francelino de.
No coração de todas as coisas de Alice Vinagre / Isis
Dinara Francelino de Moura.- João Pessoa, 2016.
120f. : il.
Orientadora: Madalena Zaccara
Coorientador: Marcelo Coutinho
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
1. Vinagre, Alice, 1950- 2. Artes visuais - criação. 3. Arte
contemporânea. 4. Pintura 1980.

UFPB/BC

CDU: 7.01(043)

RESUMO

Esta pesquisa pretende contribuir com os estudos da história da arte contemporânea no Brasil, especificamente em Pernambuco e na Paraíba. Apresenta uma análise da série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade”, produzida na década de 1980, de autoria da artista paraibana Alice Vinagre. O estudo propõe articular a produção da artista ao contexto histórico, buscando compreender a série como fruto de um tempo em permanente mudança. As características da série nos ajudam a (re) pensar nas práticas compartilhadas pela chamada “geração 80” como a utilização de recursos gráficos da publicidade, a referencialidade à história da arte, a alusão à cultura popular. A partir disso, buscamos refletir sobre a constituição do vocabulário plástico da artista dentro do processo pelo qual a pintura viveu (e ainda vive) no cenário artístico nacional e internacional. Para tanto, utilizamos os estudos dos autores Frederico Morais (1992), Raul Córdula (2006), Madalena Zaccara (2009), Joana D’arc Lima (2014), Dyogenes Chaves (2004), dentre outros. Para a análise da série, tentamos identificar os aspectos autobiográficos, entendendo a descrição da obra como representação do pensamento. Desse modo, exploramos a fala da artista na perspectiva da história oral, nos estudos de Lucila Delgado (2006) e Ecléa Bosi (2001). Assim, compreendemos a memória como testemunha de um tempo que vive no intervalo entre a subjetividade da artista e a coletividade de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Alice Vinagre. Artes visuais. Pintura 1980.

ABSTRACT

This research aims to contribute to the studies of the history of contemporary art in Brazil, specifically in Pernambuco and Paraíba. It presents an analysis of the series "In the heart of all things or under the sign of the Dark", produced in the 1980s, authored by the artist Alice Vinagre. The study proposes to articulate the production of the artist to the historical context, trying to understand the series as the result of a continuous changing time. The series features help us to (re) think the practices shared by the so-called "80 generation" as the use of graphic resources of advertising, referentiality art history, the allusion to the popular culture etc. From this, we seek to reflect about the constitution of the plastic vocabulary of the artist in the process by which the painting lived (and still lives) in the national and international art scenario. Therefore, we use the studies the authors Francisco Morais (1992), Raul Córdula (2006), Madalena Zaccara (2009), Joana D'arc Lima (2014), Dyogenes Chaves (2004), among others. For the analysis of the series, we try to identify the autobiographical aspects. Thus, we explored the speech of the artist from the perspective of oral history explored in Lucila Delgado's research (2006) and social memory of Ecléa Bosi (2001), among others. Witness of a time living in the interval between the subjectivity of the artist Alice Vinagre and the collectivity of his time.

KEYWORDS: Alice Vinagre. Painting. 1980.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ISIS DINARA FRANCELINO DE MOURA
NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS DE ALICE VINAGRE

Aprovado em: ____/____/____

Comissão Examinadora:

Prof.ª. Dr.ª. Madalena de Fátima Pequeno Zaccara - UFPE – Orientadora/Presidente

Prof.ª. Dr.ª. Maria do Carmo de Siqueira Nino – UFPE
Examinadora Titular Externa ao Programa

Prof.ª. Dr.ª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral – UFPE
Examinador Titular Interno

À memória da minha mãe, Maria Edione de Moura.



Sua obra “(...) é reflexão que é pergunta constante, não significa outra coisa a não ser *procura*... Uma linguagem inacabada é o seu processo. No sentido de uma leitura juntando pontos, um *aqui*, um *ali*, o *ontem*, o *hoje*, o *amanhã*, em um todo instante, presente sempre momentâneo, não tenciona lançar-se a proposições mais além desse tempo, em um imprevisível *futuro* cuja essência ainda não possui forma... (...)” Valquíria Farias.

Agradecimentos

Agradeço à harmonia do sol e da lua, que juntos proporcionam várias espécies de vida na terra. À arte, mistério humano que ampara vidas. À Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e ao Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFPB/UFPE) pela oportunidade de aperfeiçoar meus conhecimentos, exercício essencial para quem decidiu dedicar-se ao ensino.

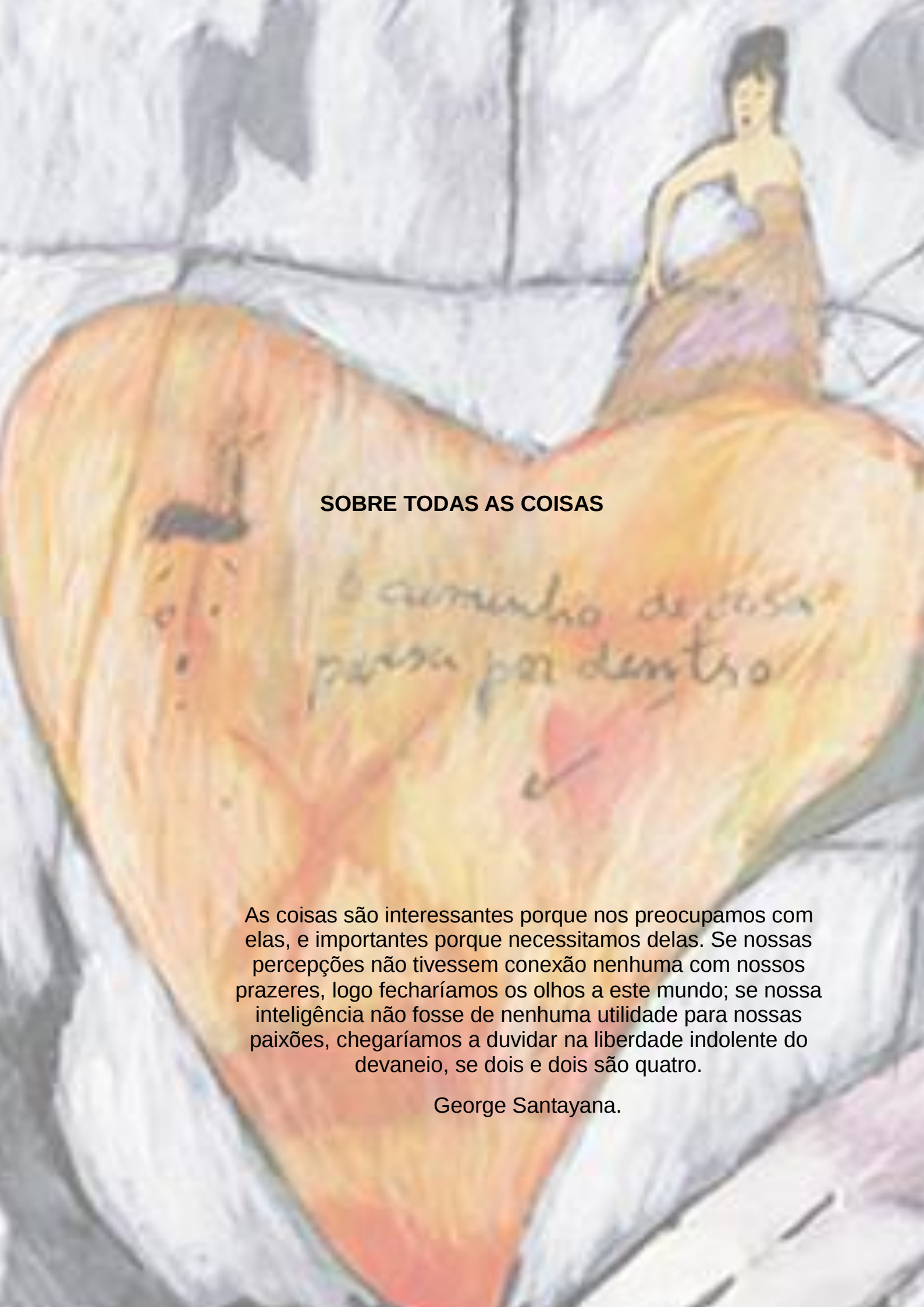
À orientadora dessa pesquisa, prof^a. Dra. Madalena Zaccara que traçou caminhos possíveis no meio desse trajeto e assumiu o desafio de acompanhar a gestação desse trabalho, pelo pouco tempo que lhe coube avalia-lo. Agradeço também aos membros internos e externos que aceitaram fazer parte da avaliação deste, a prof^a Dra. Maria Vitória Amaral e a prof^a. Dra. Maria do Carmo Nino, pela leitura atenta e empolgada do trabalho que se traduz em admiração pela obra de Alice Vinagre. À prof^a Dra. Joana D'arc de Lima, que por meio de sua pesquisa me inspirou a refletir sobre os deslocamentos da arte na década de 1980. À artista Alice Vinagre, que delineia a sua vida à arte, possibilitando que a sua sensibilidade e perspicácia sejam testemunhas do existir. Pela paciência, dedicação e empenho em me fornecer dados para estudos, por abrir horizontes e me mostrar caminhos que ainda não tinham sido descortinados por mim, por abrir os meus olhos. Às minhas avós, pela força da idade que me inspiram a viver com amor e paciência: avó materna Maria Ione de Moura e à bisavó materna, Enedina Monteiro. As delicadas mãos que tecem bordados todos os dias são as mesmas que me acalentam, me dão força e insistem que eu aprenda a ver os percalços como passos da vida que não pode ser ensaiada. Às minhas irmãs e sobrinhas que apesar da distância física, sempre distribuem amor e compreensão. Ao amor de Hanniel Freitas, que vive na liberdade da imensidão dos céus ao mesmo tempo em que se recolhe ao nosso ninho. À união da família da Sra Luci e do Sr Agenor, pelo carinho. À Maristela Alves e a Catarina, pelo amor e todo apoio dado nesses anos juntos. Às amigas e aos amigos: familiares que podem ser escolhidos, em especial à memória de Saymon Betwell dos Santos, meu fiel e forte amigo que decidiu transcender a esse mundo de dores. À Vanessa Labre, Ana Cristina, Aline Moura, Henrique Bolen e Leandro Garcia pelas palavras de ânimo nesse e em todos os momentos da minha vida. Ao grupo wabi-sabi, não apenas por fortalecer laços de sororidade, mas por enxergar beleza nas imperfeições cotidianas.

Sumário

SOBRE TODAS AS COISAS	12
CAPÍTULO I DO TEMPO, DO CONTEXTO, DA ARTISTA	19
1.1 Substratos de um tempo: Os (DES) encontros da década de 1980.	26
1.1.2 Breve passado: O cenário cultural da década de 1980	27
1.2 A pintura em permanente mudança	39
CAPÍTULO II ALICE VINAGRE: ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE E VIDA	44
2.1 Aperfeiçoando experiências: A formação artística de Alice Vinagre	50
2.2. O início do percurso: A arte como profissão	54
CAPÍTULO III NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE	61
3.1 A série “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade”	62
3.1 O <i>Workshop</i> Berlin in São Paulo.....	64
3.2.1 No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade I	68
3.2.2 No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade II	72
3.2.3 No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade III	76
3.2.4 No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade IV.....	80
3.2.5 No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade V	82
O QUE NÃO SE ESVAI	85
REFERÊNCIAS	89
APÊNDICE	98

Índice de imagens

FIGURA 1 RAUL CÓRDULA, <i>O ANJO EXTERMINADOR</i> , 1968.....	21
FIGURA 2 ALICE VINAGRE, SEM TÍTULO, ACRÍLICA SOBRE TELA, 120X90CM, 1989.	31
FIGURA 3 ALICE VINAGRE, SEM TÍTULO, ACRÍLICA S/ TELA, 110 X110 CM.....	32
FIGURA 4 ALICE VINAGRE, SEM TÍTULO, ACRÍLICA SOBRE TELA, 110 X110 CM, 1987.....	33
FIGURA 5 ALICE VINAGRE, <i>O SONHO DA RAZÃO PRODUZ MONSTROS</i> , ACRÍLICO S/ EUCATEX. 1987.	34
FIGURA 6 ALICE VINAGRE, <i>O SONHO DA RAZÃO PRODUZ MONSTROS</i> , ACRÍLICO S/ EUCATEX. 1987. (DETALHE).....	36
FIGURA 7 SANDOVAL FAGUNDES, <i>II PAIXÃO DE CRISTO EM ART-DOOR</i> . JOÃO PESSOA, 1990.....	37
FIGURA 8 ALICE VINAGRE, <i>ÍCARO OU COMO PERMANECER COM OS PÉS NO CHÃO</i> , ACRÍLICO SOB EUCATEX,90CMX90CM,1985.	42
FIGURA 9 ALICE VINAGRE, <i>CIRCO DOMÉSTICO OU PEQUENA ARQUEOLOGIA DO COTIDIANO</i> , ACRÍLICO S/TELA,100X100CM,(CIRCA).1989.....	49
FIGURA 10 ALICE VINAGRE, <i>TUDO AZUL NA GROENLÂNDIA OU COMO FAZER UM TRATADO DE PAZ</i> , ÓLEO SOB EUCATEX, 1984.	56
FIGURA 11 ALICE VINAGRE, “POR FAVOR, NADA DE PIEGUICES OU SUPORTAR É TUDO”, ACRÍLICO S/ EUCATEX,1X1M,1985.....	59
FIGURA 12 ALGUNS ARTISTAS PARTICIPANTES DO WORKSHOP “BERLIM IN SÃO PAULO”, MAC-SP, PARQUE IBIRAPUERA, 1988.....	65
FIGURA 13 ALICE VINAGRE NO PAVILHÃO DO IBIRAPUERA, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1988.....	66
FIGURA 14 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE I</i> , ACRÍLICA SOBRE TELA,1988,90X180CM.	69
FIGURA 15 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE I</i> , ACRÍLICA SOBRE TELA, 1988. (DETALHE)	70
FIGURA 16 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE I</i> , ACRÍLICA SOBRE TELA, 1988. (DETALHE)	71
FIGURA 17 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE II</i> , ACRÍLICA SOBRE TELA,150X 120 CM, 1988.....	74
FIGURA 18 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE II</i> , ÓLEO SOBRE TELA,1988. (DETALHE)	75
FIGURA 19 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE III</i> ,1988,ACRÍLICA SOB TELA, 150X120CM.	77
FIGURA 20 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE III</i> ,1988,ACRÍLICA SOB TELA, 150X120CM. (DETALHE)	78
FIGURA 21 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE IV</i> , ACRÍLICA SOB TELA,100CMX200CM,1988.	80
FIGURA 22 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE V</i> , 1988, ACRÍLICA SOB TELA, 110X200CM.	83
FIGURA 23 ALICE VINAGRE, <i>NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE V</i> ,1988,ACRÍLICA SOB TELA,110X200CM. (DETALHE).....	84

A painting of a woman with dark hair, wearing a long, flowing dress with a purple and brown pattern, standing behind a large, heart-shaped wooden sign. The sign is painted with the text 'O caminho de casa passa por dentro' in a cursive script. The background is a light, textured surface.

SOBRE TODAS AS COISAS

O caminho de casa
passa por dentro

As coisas são interessantes porque nos preocupamos com elas, e importantes porque necessitamos delas. Se nossas percepções não tivessem conexão nenhuma com nossos prazeres, logo fecharíamos os olhos a este mundo; se nossa inteligência não fosse de nenhuma utilidade para nossas paixões, chegaríamos a duvidar na liberdade indolente do devaneio, se dois e dois são quatro.

George Santayana.

O tempo é uma abstração humana. A fascinante dança do sistema solar que perpetua os nossos passos na terra nos ilumina e nos obscurece todos os dias. O nosso estudo enlaça-se numa arte testemunha de um tempo. A série de pinturas “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade” foi criada em 1988, pela artista Alice Vinagre. Mais do que um substrato do seu tempo, a série entrega aos nossos olhos e aos nossos corações a confissão de uma vida emaranhada de memórias, medos, reflexões, espiritualidade, pensamentos, críticas, sátiras... Uma vida que se delineia ao formato de tantas outras ao mesmo tempo em que possui contornos próprios. Expondo a nossa gênese e os nossos dilemas coletivos, a série é testemunha de um tempo traduzido por uma lente pessoal. Como artista, Alice Vinagre “(...) se forja dentro desse ir e vir perpétuo de si aos outros, a meio caminho da beleza que ele não pode dispensar e da comunidade da qual ele não pode se arrebatar” (CAMUS, 1957, p.2). Sendo assim, nossos olhos do presente tentam reconstruir o “ir e vir” de Alice para o mundo, nesse breve passado de quase quarenta anos.

A globalização, a guerra fria e a luta pela redemocratização nacional são ingredientes dessa década que marcaram a história do Brasil e do mundo. Fruto do tempo, a arte passou a expor sintomas desse período multifacetado. Em 1979, Alice inicia o curso de pintura na tradicional Escola de Belas Artes da UFRJ, anos de contínua aprendizagem e produção no ofício da pintura, momento que a inicia na trajetória artística nacional e internacional. Nesse período, participou de salões nacionais de artes plásticas e exposições itinerantes, tendo obtido vários prêmios aquisitivos que hoje fazem parte da coleção permanente de importantes instituições como, por exemplo, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE - RJ), e a Fundação Joaquim Nabuco (FJN-PE). Em 1984 Alice se graduou em Pintura e no ano seguinte voltou a residir em sua cidade de origem, João Pessoa. Ela continuou produzindo e expondo seus trabalhos em instituições como o Núcleo de Arte Contemporânea – NAC, referência internacional de arte contemporânea, a Pinacoteca da UFPB, Galeria Gamela, Batik, dentre outras. Em 1988 foi selecionada para participar do *workshop* “Berlin in São Paulo”, com duração de 50 dias, ocorrido no Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo. Nesse evento houve a participação de artistas alemães e brasileiros de São Paulo, Rio de Janeiro, João Pessoa, Olinda, Recife e Belém. Nesse *workshop*, Alice produziu a série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade”. A série promove a permanência de elementos de outras pinturas da artista e convida-nos a pensar no inacabamento de seu trabalho na constante percepção pessoal do mundo. Devido à construção de seu percurso artístico

entre o Rio de Janeiro e João Pessoa, tornou-se preciso discorrer sobre o modo como cada lugar acomodou a década de 1980 e as mudanças no mundo da arte que fizeram parte desse período.

Essa pesquisa pretende contribuir com os estudos sobre a história da arte brasileira, sobretudo na Paraíba. A pesquisa nasceu a partir de inquietações sobre a pintura na contemporaneidade. Assim sendo, a obra de Alice Vinagre, uma das principais artistas contemporâneas do Brasil, foi escolhida para a reflexão desse trabalho. Os quase quarenta anos de trajetória da artista coincidem com as reverberações sobre a pintura na era da reprodutividade técnica, quando o gesto humano foi sendo “substituído” ou “intermediado” por máquinas. A fotografia, a televisão e o cinema deslocaram o lugar da obra de arte, o uso de novas tecnologias realocou hierarquias e contribuiu para a expansão dos modos e os meios de expressão da arte.

Os deslocamentos trazidos pela década de 1980 trouxeram para o campo da arte uma maior abordagem que não se reconhecia em linearidades. A herança do alargamento dos suportes materiais, a abordagem da relação arte e vida, somam-se à pesquisa de cada artista e as características de sua história. Com tantas possibilidades de experimentação, a pintura passou a ser apenas mais uma possibilidade expressiva.

Diante desses conjuntos de reflexões, foi preciso delimitar um objeto de estudo para a pesquisa: a produção artística da paraibana Alice Vinagre. Como dito, a escolha deu-se por meio da compreensão de sua importância no percurso da história da arte brasileira e pelo entendimento de que a mesma possui uma notória produção dentro da arte contemporânea brasileira. Alice Vinagre iniciou a sua trajetória artística na década de 1980, momento de densa efervescência social, que marcou a produção artística nacional e internacional. Nesse período, ela passou a compor a sua poética por meio da pintura, valendo-se de sentimentos e memórias entrelaçada à sua vida pessoal.

A partir de sua produção da década de 1980 (mais especificamente no âmbito da pintura), uma série foi eleita como *corpus* de análise: a série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade”. Eleger uma série para a análise foi um processo bastante desafiador, uma vez que suas obras, declaradamente “abertas”, promovem inúmeras interpretações e ilimitadas possibilidades de estudo.

A série “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade” foi escolhida como objeto de análise por ter sido uma das primeiras séries organizada nesse formato e por pertencer ao início de sua produção artística, momento que a estreou no mercado de arte nacional. Esta série foi exposta pela primeira vez no mesmo ano de sua

criação, em 1988. Composta por cinco pinturas feitas em acrílico sobre tela, a série retoma a comunhão entre elementos pessoais e coletivos, em um movimento que une e harmoniza uma visão subjetiva e aquecida pelo mundo. Assim, os aspectos autobiográficos da série inclinam-nos a vê-la, também como uma extensão da artista e do seu tempo.

As linhas que seguem não são apenas tintas impressas em papéis. Elas expressam os caminhos e os descaminhos de alguém que se dispõe a refletir sobre uma produção artística. Inicialmente, a preocupação desse trabalho se voltava para o estudo da pintura contemporânea brasileira e as aproximações com a ideia de “morte da pintura”. Posteriormente, os interesses se voltaram para a análise histórica da década de 1980, inspirados na pesquisa da professora Joana D’arc Lima (2014). Para tanto, a trajetória de Alice Vinagre norteou a reflexão desse trabalho. Assim, um olhar contemporâneo lançado sob um trabalho também contemporâneo pode gerar (des)encontros. Pela pluralidade de aspectos enxergados nas pinturas de Alice Vinagre, aumenta-se o risco de distanciar-se da sua intenção imediata. Esse movimento reflete as muitas possibilidades de leitura de uma obra aberta. Durante o percurso desse trabalho, a artista foi entrevistada e a sua fala também nos encaminhou à ideia da “gênese” da obra no próprio artista, por meio das alusões às suas inspirações, sentimentos e pensamentos que circularam o processo de criação.

O artista, ao testemunhar esse processo solitário da criação, também se reconhece nos traços nítidos da atmosfera do seu tempo, suas inclinações ideológicas também se expressam no modo e no veículo do suporte artístico. No exercício de tentar verbalizar sua pintura, Alice recorre à memória. O ato de relembrar e refletir sobre uma produção pode ser constantemente alterado, tanto pelo artista, quanto por um historiador ou crítico de arte.

“No processar da recordação estão presentes diferentes dimensões de tempo, que constituem a dinâmica das trajetórias individuais e coletivas dos sujeitos da História.” (DELGADO, 2006, p.46). Assim, ao reviver suas memórias, Alice pode recriá-las. O simples ato de revisitar o passado sob o prisma do presente já predispõe o deslocamento do tempo que passou. Esses percalços não são transparentes, mas estão nas entrelinhas que estruturam esse trabalho e expõem as dificuldades da pesquisa contemporânea.

Desse modo, os estudos sobre a história oral da pesquisadora Lucila Delgado ajudaram-nos na coleta de dados, em especial no processo de entrevista. Delgado (2001) compreende o processo de entrevista como um método de pesquisa que objetiva a

aquisição de informações por meio da oralidade. A autora divide a entrevista em categorias e cada uma delas prevê um tipo de abordagem e um fim específico. Optamos por realizar entrevistas temáticas por possibilitar maior espaço ao entrevistado e por permitir que o mesmo possa seguir seu percurso da memória com maior liberdade para incluir histórias de vida, pois:

A memória, em sua extensa potencialidade, ultrapassa inclusive, o tempo de vida individual. Através de histórias de famílias, das crônicas que registraram o cotidiano, das tradições, das histórias contadas através de gerações e das inúmeras formas de narrativas, constrói-se a memória de um tempo que antecedeu ao da vida de uma pessoa. (...) nessa dinâmica, memórias individuais e memórias coletivas encontram-se, fundem-se, e constituem-se como possíveis fontes para a produção do conhecimento histórico. (DELGADO, 2003, p.19).

Pela imensidão e profundidade da memória, Lucila Delgado (2003) a compara a um oceano. As águas desse oceano de memórias transitam entre a confirmação e a renovação das memórias individuais e coletivas. A obra de Alice Vinagre transmuta-se de significados ao tomar como referência o tempo que viveu.

A atmosfera do tempo foi abordada no primeiro capítulo intitulado “Do contexto, do tempo, da artista”. O contexto da década de 1980 e o cenário das artes visuais tanto na Paraíba quanto no eixo Rio-São Paulo foram explorados a fim de situar as realidades que foram vividas por Alice Vinagre. O olhar de historiadores e críticos da arte brasileira foram trazidos para construir representações que façam parte do substrato de um tempo, dentre eles, Frederico Morais (1992), Dyogenes Chaves (2004), Raúl Córdula (2006), Gabriel Bechara (2008), Madalena Zaccara (2009) e Joana D’arc Lima (2014). Nesse sentido, objetivamos expor os encontros e desencontros da década de 1980 no Brasil, especificamente no que se refere ao fomento à cultura, espaços expositivos e práticas artísticas.

No capítulo II, intitulado “Alice Vinagre: entrelaçamento entre arte e vida”, tomamos a fala da artista como fio condutor para explorar suas obras. Nesse sentido, aclaramo-nos nas referências da artista, suas citações à livros, filmes, músicas e pinturas que se transmutam de significados e testemunham seu estar no mundo. Ao traçar a trajetória de Alice, percorremos o aperfeiçoamento de suas experiências em arte. Nesse contexto, a infância da artista foi abordada de forma explícita. Para nos ajudar a pensar sobre essas reminiscências, amparamo-nos nas reflexões de Gaston Bachelard (2006), que em seu livro “A poética do Devaneio” onde expõe os possíveis ecos da infância, que podem perpetuar-se durante a vida adulta. Outro aspecto explorado nas leituras das obras foi a espiritualidade de Alice. Assim, compreendemos a espiritualidade como um esforço

humano em transcender para além do universo físico. A religião pode ser abarcada dentro da espiritualidade, mas essa última não depende na crença em um Deus, nem em dogmas estabelecidos para existir. A espiritualidade de Alice lança luz a muitas fontes de sentido para a vida. A origem cristã de seu seio familiar a insere dentro da primeira referência de espiritualidade. Essa experiência religiosa se transmuta entre o sagrado e o profano assim, aproximamo-nos do conceito de dessacralização de Mircea Eliade (2010) para compreender como esse processo pode manifestar-se na vida humana, especificamente na arte.

Ao abordar as leituras das pinturas, não abraçamos apenas um tipo de metodologia, pois acreditamos que a pluralidade de meios de análise pode ser enriquecedora para a pesquisa. No entanto, aproximamo-nos da proposta de Michael Baxandall (2006) na qual ele estabelece uma relação entre a explicação de um quadro e a sua descrição, sendo o quadro explicado por intermédio da descrição, a compreendendo como “outra maneira de afirmar que explicamos em primeiro lugar o que pensamos a respeito do quadro, e apenas em segundo lugar o quadro propriamente dito.” (BAXANDALL, 2006, p.20). Assim, procedemos a descrição das pinturas buscando expor a interpretação das mesmas. Nesse processo, utilizamos os relatos da artista sobre o seu processo de criação, investigando suas possíveis intenções. Com o intuito de aprofundar a análise das obras e nos aproximar de significações, utilizamos o Dicionário dos símbolos de Jean Chevalier e Alain Greerbrant (1982). Na perspectiva dos autores, os símbolos não são dotados de sentido único assim, o livro não pretende condicionar leituras, mas contribuir para a reflexão sobre os símbolos e sua relação com a humanidade, pois

(...) condensam, no cerne de uma única imagem, toda uma experiência espiritual
 (...) transcendem lugares e tempos, situações individuais e circunstâncias contingentes; (...) solidarizam as realidades aparentemente mais heterogênea, relacionando-as todas a uma realidade mais profunda, que é a sua última razão de ser. (Champeaux; Sterckx, 1966, p.202 apud Chevalier; Greerbrant, 1982, p.15)

O capítulo III concentra nossas reflexões à série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade”. Investigamos o nascimento da série em outras obras da mesma década e exploramos as circunstâncias de sua produção. Para tanto, consultamos documentos como o catálogo de exposição, acervo fotográfico do MAC Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - SP, Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba- PB, Fundação Rômulo Maiorana - PA, textos curatoriais de exposições, dentre outros documentos.

Para arrematar os fios traçados, tecemos no texto “O que não se esvai”, breves considerações ao processo de pesquisa. Assim, expusemos os desafios, percalços e lacunas deixadas pelo estudo. Durante o processo de levantamento bibliográfico, foi constatada a escassa literatura (pesquisas acadêmicas, artigos etc.) dedicada à produção artística de Alice Vinagre. Nesse sentido, a presente pesquisa visa contribuir como fonte de estudos para outros trabalhos a serem desenvolvidos, desse modo, a contribuição social da pesquisa reside em fomentar o conhecimento sobre os artistas do Brasil e suas produções.

A estrutura da dissertação aqui apresentada propõe uma análise da série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade” como testemunha de um tempo que vive no intervalo entre a subjetividade da artista Alice Vinagre e a coletividade de seu tempo.

Diante do exposto, esta pesquisa, vinculada à linha de pesquisa História, Teoria e Processos Criativos em Artes Visuais, do Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPB/UFPE, objetiva tecer reflexões e contribuir para a discussão sobre a teoria, história e produção artística contemporânea no nordeste do Brasil.



CAPÍTULO I

DO TEMPO, DO CONTEXTO, DA ARTISTA.

Pensar na produção de arte da década de 1980 nos leva a considerar muitas vozes. Toda arte tem o tempo como obra, algo próximo do sentido da música “tempo e artista”, composta por Chico Buarque, que diz “Vejo o tempo obrar a sua arte, tendo o mesmo artista como tela, modelando ao seu feitio com seu lápis impreciso”. É assim que compreendemos o tempo que passa a delinear as ações artísticas, mesmo que, por vezes, a arte o transcenda.

O mundo da década de 1980 viveu entre a fragilidade e o vigor. As reminiscências da grande segunda guerra ainda assombravam os primeiros anos da década, a tensão da guerra fria era como uma grande sombra que pairava sobre o mundo, o receio da eclosão de uma terceira guerra mundial permeava a mente de todos. Novos sentimentos somavam-se à cada nação e, assim como no Brasil, muitos países viviam sob o regime da ditadura militar. Entre os anos de 1964 a 1985, o Brasil viveu sob repressão militar, sujeitando-o a duas décadas de retrocesso, nas quais direitos básicos à dignidade da pessoa humana foram suprimidos e extinguidos. Para a pesquisadora Maria José Rezende (2013), esse ataque aos direitos humanos se tornou possível após a dissolução do Congresso Nacional. Nesse momento o Conselho Nacional de Segurança passou a deliberar “atos institucionais”, restringindo por normas e decretos qualquer ação que fosse considerada “subversiva” à segurança nacional. O intento da “revolução” brasileira de 1964 era se mostrar legítima porta voz da nação. O texto introdutório do 1º Ato institucional, afirmava que os atos institucionais visavam:

(...) promover ao país um regime que, atendendo às exigências de um sistema jurídico e político, assegurasse autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção, buscando, deste modo, “os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa pátria. (Preâmbulo do Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964).

O discurso de estabelecer uma democracia pretendia convencer a sociedade de que o regime militar desejava caminhar ao lado do povo numa reconstrução social sedimentada em uma suposta necessidade da nação de combater “à subversão e às ideologias contrárias a revolução brasileira” na busca por uma suposta “ordem democrática”. Nesse sentido, o conceito de democracia foi utilizado pelo grupo de repressão com o objetivo de legitimar a “revolução” e, assim, obter a adesão popular. (REZENDE, 2013). O 5º ato institucional, aprovado em 13 de dezembro de 1968,

restringiu ainda mais os direitos políticos, reprimindo direitos básicos. Em seus termos, o ato instituiu:

- I – cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II- suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III-proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV-aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) Liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado. (BRASIL, Ato Institucional nº 5, 1968).

Diante disso, as liberdades civis ficaram cada vez mais restritas, provocando censura à liberdade de expressão, fato que culminou em prisões arbitrárias, torturas e muitas mortes. A imprensa foi duramente perseguida e muitas manifestações artísticas foram censuradas. São inúmeros os casos de exposições que tiveram obras retiradas com o pretexto de que estavam colocando em risco “a moral e os bons costumes” e a própria segurança nacional. Em 1968, o artista Paraibano Raul Córdula teve a obra “O anjo exterminador” retirada da exposição após a abertura, no *hall* da Reitoria da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Figura 1 Raul Córdula, *O anjo exterminador*, 1968.



Fonte: Coleção Otacílio Cartaxo.

Foto: Córdula, Raul. *Memórias do olhar*, edições Linha D'Água, João Pessoa, 2009.

O conselho universitário interpretou a obra como “subversiva” e decidiu retirar o quadro. Após esse acontecimento, João Agripino, então governador da Paraíba, emitiu uma nota repudiando a atitude repressiva da universidade e disponibilizando qualquer edifício público do Estado para que a obra pudesse ser exposta. Segundo Raul Córdula, ele optou por expor no Theatro Santa Rosa porque este “vinha movimentando com muita liberdade sua Galeria José Américo” (CÓRDULA, 2009, p.140).

Outro episódio de censura foi descrito por Frederico Moraes em seu artigo “A arte no tribunal militar”. O caso de repressão foi vivido pelo artista Lincoln Volpini Spolaor, que teve a sua tela “Penhor da igualdade” retirada do IV Salão Global em 1976 (MG). Com a acusação de a obra possuir conteúdo “subversivo”, todos os envolvidos na exposição (artistas, curadores, críticos e patrocinadores) foram intimados a prestar esclarecimentos sobre a seleção dos trabalhos para a exposição, a ideologia partidária dos artistas e, por fim, detalhes sobre o conteúdo da referida pintura. Apesar das explicações dadas, a obra permaneceu apreendida e todos os envolvidos foram penalizados. A repressão estava alicerçada em interpretações arbitrárias do significado da pintura, presente na denúncia do procurador militar Joaquim Simeão de Faria Filho, que tomou para si a função de “crítico de arte” limitando a interpretação da obra a julgamentos morais e autoritários, sob as lentes da ditadura militar. (MORAIS, 2004)

Com o intervalo de oito anos, esses dois episódios de censura nos ajudam a pensar no impedimento expressivo sofrido pelo cenário artístico nacional. Na luta, a arte se armou de um forte compromisso social e político. Artistas como Letícia Parente, Leda Catunda, Ana Maria Maiolino, Nuno Ramos, Antônio Dias, Arthur Barrio, Cildo Meireles, dentre outros, realizaram subversões às linguagens e circuitos cotidianos para provocar uma construção de sentido capaz de denunciar o sistema vigente no Brasil. Os modos e os meios utilizados pelos artistas para driblar a censura foram os mais diversos. Assim, a natureza da arte conceitual contribuiu para luta contra a repressão e desvio da censura. Por meio do projeto “inserções em circuitos ideológicos”, Cildo Meireles utilizou como suporte as cédulas de cruzeiro carimbadas com a frase “Quem matou Herzog?”. Desse modo, o artista se apropriou da dinâmica monetária das cédulas de um cruzeiro e, assim, burlou a censura e propagou resistência, cumprindo o seu papel enquanto arte engajada.

O suporte para a arte passou a ser plural não mais preso apenas às técnicas tradicionais, podendo ser isento de suportes físicos. O aspecto conceitual passou a moldar a forma. Objetos do cotidiano, como por exemplo, areia, alimentos, fragmentos de unhas, luz, entre outros, passaram a fazer parte das possibilidades artísticas e

questionavam as convenções sobre a natureza da arte e seu caráter expressivo. A arte engajada não media esforços para aproximar a vida da arte. Essas características contribuíram para a abrangência da *videoarte*, da *performance* e da *arte postal*, práticas sedimentadas na década de 1970. No entanto, as técnicas tidas como “tradicionais” também fizeram parte desse momento. A gravurista e pintora Isa Aderne Vieira, expressou a sua irresignação por meio de referências ambíguas de seu universo, mesclando dados da realidade nordestina ao contexto ditatorial. Para a pesquisadora Maria Luisa Távora (2008, p.96), “Toda força que imprime à madeira é por ela compreendida como luta”. Cada artista, ao seu modo, manejou sua expressão e insatisfação frente à situação política.

Em Recife, a dupla Daniel Santiago e Paulo Brusky realizou diversos trabalhos em parceria. Eram trabalhos experimentais, sobretudo nas intervenções públicas que visavam inquietar pensamentos e gerar reflexões sobre o cotidiano. Como exemplo, a *performance* “O Brasil é o meu abismo”, de 1982 idealizada por Santiago e atuada por Brusky, onde o mesmo, após escrever a frase que dá nome a performance, “O Brasil é o meu abismo” em um cartaz, pendurou seus pés por uma corda, ficando de cabeça para baixo, em alusão ao método de tortura “pau de arara”. Imobilizado, tornou-se metáfota para a sua circunstância de refém do caos vivido no país. Paulo Brusky conta¹ que entre os anos de 1973 e 1976, foi preso e torturado quatro vezes pelo regime militar, sendo acusado pelo crime de subversão. Entrevistado pelo curador Antônio Sergio Bessa, Brusky relata a atmosfera da ditadura:

Descobri há pouco tempo que meu nome estava numa lista dos que iam ser mortos. Mas, quando invadiram a minha casa, eu havia me escondido e depois me entreguei a um comando, no quartel do Exército, tendo testemunhas. Eu me entreguei com o pessoal da imprensa me fotografando e tudo o mais para não acontecer comigo o que aconteceu com o Wladimir Herzog e outros, mortos nas dependências dos quartéis e da polícia durante a ditadura militar. (BRUSKY in BESSA, 2014).

A ditadura deixou rastros do desrespeito aos direitos humanos. Apenas em 1982 as amarras da ditadura começaram a se desembaraçar. Nesse ano, houve a primeira eleição direta para deputados federais e estaduais, governadores e prefeitos. (BARRETO, 2009). Esse fato reanimou os ânimos e inclinou o Brasil para a democracia. Paulatinamente, os militares foram perdendo espaço na política nacional e, em 1984, a votação pela câmara federal a uma emenda constitucional agitou o país: a emenda estabelecia eleições diretas para presidente. A votação causou grande mobilização social e, em abril de 1984, muitas cidades do Brasil organizaram reivindicações em oposição à ditadura e em prol da

1. Entrevista “A deseducação de Paulo Brusky”, concedida ao curador e diretor de programa do Bonx Museu, NY, Antônio Sérgio Bessa. Revista Portfólio EAV, 2014, N°3. Disponível em <http://revi.de> de 2015.

democracia. Essas manifestações ficaram conhecidas como “Diretas já” e levaram milhões de pessoas às ruas.

Fomentadas pela mídia, as manifestações tiveram acentuada pressão popular. No entanto, a luta não obteve, de imediato, eleições diretas, mas a aprovação de uma constituinte reservou esperança para o futuro. Os constituintes, ou seja, aqueles que elaboraram o texto da constituição foram os próprios deputados federais e senadores eleitos em 1986. Dois anos depois, em 1988, aconteceu a última sessão da constituinte e o texto final da constituição federal foi aprovado, tornando oficial o reconhecimento da democracia. A conquista da liberdade de expressão foi amplamente assegurada pelo artigo 5º, nos termos do inciso IX:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença; (BRASIL, Constituição Federal, 1988).

O Brasil passou a reestruturar a sua democracia ao mesmo tempo em que vivia uma acentuada crise econômica. Os juros impostos pelo Fundo Monetário Internacional desequilibraram as taxas de inflação e alimentaram prognósticos de uma hiperinflação. (MACARINI, 2009). Devido a essa realidade social, a década de 1980 ficou conhecida na área econômica como “década perdida”, já que os planos econômicos experimentados para controlar a inflação não foram satisfatórios para a resolução dos problemas.

Apesar da crise econômica, o desenvolvimento tecnológico no Brasil estava em plena expansão. Impulsionadas pela guerra fria, as pesquisas em tecnologia aperfeiçoaram a produção de computadores para uso pessoal, o maior acesso a aparelhos televisivos, a telefones móveis, uso de aparelhos eletrônicos portáteis, mais próximos da “era da informação”. No entanto, o início do que realmente iria mudar a dinâmica sociocultural do século XX, o advento da *internet*, teve seus primeiros passos no Brasil em 1988, por meio de uma rede que interligava universidades brasileiras e estrangeiras. Essas experiências na informática evoluíram para o sistema global de computadores, a *internet*, conquista que revolucionou a comunicação entre os seres humanos, pois, até então, nenhum instrumento tecnológico tornara possível a conexão instantânea e o acesso a informações entre os cinco continentes numa mesma rede globalizada.

O Brasil e o mundo passaram a assistir o trânsito de informações entre culturas, numa intensa ligação, que Moacir dos Anjos (2005) chama de “fluxos migratórios”. Intensificado pela popularização da televisão na década de 1980, na qual o mútuo compartilhamento de hábitos e costumes aproximou a humanidade a uma “cultura global”, uma vez que as “populações das mais longínquas áreas passaram a ter acesso instantâneo a informações e a participar como espectadores de acontecimentos que não se restringiam mais à sua experiência imediata” (COSTA, 1991, p.9).

Essa condição “irremediável e irreversível” do mundo instaurou novos modos de vida. Para Zygmunt Bauman (1999), a globalização divide as sociedades, ao mesmo tempo em que as une. Ele compreende que o caminho da sociedade de produção (modernidade), para a sociedade do consumo (modernidade tardia ou pós-modernidade) trouxe deslocamentos inéditos para a humanidade. A globalização une as sociedades na medida em que aproxima suas relações culturais e comerciais, tornando-as mais dinâmicas, com fronteiras diluídas, e as separa pelo aprofundamento da estratificação social, expostas pelas desigualdades de “condições existenciais de populações”. (BAUMAN, 1999).

A acentuação das fissuras na hierarquia social passou a tomar uma proporção planetária. Assim, um país não pode mais se enxergar apartado dos outros países. Pelos vínculos estabelecidos, cada movimento da “parte” implica em mudanças para o “todo”. O início dessa interdependência contribuiu para o desequilíbrio do terreno sólido alicerçado na modernidade e deu lugar a instabilidade de um solo movediço, avesso a permanências. As ressonâncias dessa nova (des)configuração projetaram renovações dos métodos de exploração utilizados pelo capital. EUA e Europa, por meio de multinacionais, instauraram-se por todo o “terceiro mundo” de modo “(...) livre para explorar e abandonar às consequências dessa exploração. Livrar-se da responsabilidade pelas consequências é o ganho mais cobiçado e ansiado que a nova mobilidade propicia ao capital sem amarras”. (BAUMAN, 1999, p.17). Um encadeamento relacional que acomoda e condiciona a miséria humana, no qual a elite “global” deserda o “local”, condenando-o a submissão necessária a sua exclusão.

Os países explorados veem-se furtados em não poder usufruir das riquezas que produzem. Instaurado dentro desse sistema, o Brasil moldou-se ao novo mundo que se descortinava. As regiões do país, também se unem e separam-se, simultaneamente, de maneira semelhante aos próprios continentes do planeta. Conscientes desses desencontros, teceremos reflexões sobre as duas faces de uma mesma década, aliando a

história social do Brasil e os impactos na arte produzida no eixo hegemônico do país, ou seja, na região Sudeste, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro, e na região Nordeste, no estado da Paraíba. Pensar no modo que cada lugar recepcionou a década de 1980 permite-nos refletir sobre as duas realidades, seus encontros e desencontros dentro da historiografia brasileira.

1.1 Substratos de um tempo: Os (DES) encontros da década de 1980.

Pela sua vasta extensão geográfica, o Brasil é tido como um país de porte “continental”. Vinte e seis unidades federativas compõem o mapa brasileiro, as quais se misturam e apartam-se constantemente. A distância física que divide as suas regiões não é a única razão que as separam. Além da diversidade cultural, do clima, da fauna e da flora, outros aspectos repartem a nação. A história do Brasil denuncia uma construção política que tornou possível a existência de desigualdades na distribuição de recursos públicos. O eixo sul-sudeste concentrado por polos industriais, centralizou boa parte dos investimentos no Brasil, ao passo que o restante das regiões dedicaram-se à exploração de matéria-prima, comprometendo o seu “desenvolvimento”.

A ausência de instituições dedicadas à arte no Nordeste é um delicado problema que se estende há décadas. Os polos de pesquisa, até os dias de hoje, restringem-se, majoritariamente, às universidades. Apesar do crescente investimento cultural do país por meio de leis de incentivo à cultura que proporcionam exposições nacionais, programas de mediação em museus etc, o Brasil ainda passa por um processo de democratização cultural, ou seja, viabilizar o acesso a políticas culturais tentando sanar o *déficit* causado por décadas de descaso, desse modo:

(...) a maioria dos destaques da chamada geração 80 situa-se em torno do consagrado eixo Rio-São Paulo, logo se conclui que, evidentemente, não ocorre a mesma facilidade de projeção e solicitação de mercado nas demais regiões brasileiras, o que confirma que o Brasil continua sendo um país de contrastes, embora se diga que os meios de comunicação, de transporte e a moderna tecnologia eletroeletrônica encurtam as distâncias entre os pontos cardeais, no caso específico do Brasil, não conseguiram romper com a situação de isolamento e carência cultural a que continuam relegadas algumas regiões.(LOPES,1991:17).

Assim, Alice Vinagre transitou entre essas duas facetas de uma mesma década, tendo participado de exposições tanto no Rio de Janeiro como, por exemplo, na FUNARTE e na Paraíba, no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba dentre outros espaços culturais de diversos Estados do Sudeste e do Nordeste.

1.1.2 Breve passado: O cenário cultural da década de 1980

O fortalecimento do cenário cultural² contribuiu para a expansão de exposições, *workshops*, residências artísticas, bolsas etc. Com o espírito da redemocratização nacional e o fluxo intenso da globalização, a arte passou a dividir territórios múltiplos, contaminando-se com tendências de outras nações, como o chamado “retorno à pintura”. A ideia de “retorno” não se referia apenas a volta ao ato de pintar, mas ao renascimento de uma pintura visceral, globalizada, impulsionada a um desejo de expor a subjetividade que foi presa e camuflada nas décadas anteriores, já que muitos dos artistas da década de 1980 não se sentiam pressionados a fazer uma arte engajada, mas a “incorporar a política como elemento interno ao seu trabalho, de pensar política nos próprios termos da arte, e não mais no sentido panfletário” (FERREIRA, 2011 apud LIMA, 2014, p.265). Paralelamente a esse sentimento, o assédio mercadológico de arte vislumbrou a ênfase na pintura como um possível estímulo à economia, por ser “objeto material” e passível de ser comercializado com maior aceitação. (CHIARELLI, 2002).

No Brasil, essa tendência ganhou visibilidade no eixo hegemônico do país, no estado do Rio de Janeiro, com a exposição “Como vai você, geração 80?” em 1984, organizada por Marcos Lontra e composta por jovens universitários da Escola de Belas Artes da UFRJ, no Parque Lage. Como resultado, esta exposição foi considerada “marco da geração de artistas surgida nos anos 1980”, na qual “graças ao seu caráter informal, sem barreiras dos exames de ingresso (...) esteve aberta a interessados em geral (...) com orientação radicalmente voltada para o experimentalismo” (FARIAS 2009, p. 2). Nesse período, Alice Vinagre era aluna de pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ. Sobre a exposição, ela afirma que

(...) Pode existir uma postura superlativa em cima do evento. Uma construção que não corresponde ao que foi de fato. Porque em todos os lugares já estava acontecendo esse tipo de arte. No Brasil, basta olhar os salões de arte da época, ou seja, não foi a partir da exposição do Parque Lage, talvez esse tipo de arte

² Ainda na década de 1980, no que corresponde à área de políticas culturais, a gestão de José Sarney (1985-1990) foi inovadora. Por meio da lei 7.505/86, conhecida como “Lei Sarney”, foi possível conceder benefícios fiscais aos contribuintes do imposto de renda. Nessa proposta tornou-se possível obter o abatimento na renda bruta com “o valor das doações, patrocínios e investimentos, inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura.” (LEI Nº 7.505, 1986). Essa lei foi um dos principais incentivos à área cultural do Brasil, impulsionando a criação de muitas instituições voltadas à cultura, como o Itaú Cultural, criado em 1987, que se tornou a primeira instituição da América Latina a disponibilizar uma enciclopédia cultural por meio de bancos de dados informatizados, e a Caixa Cultural, que expandiu centros culturais para as cidades de Curitiba, Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro e Salvador. Dados disponíveis em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm Acesso em Agosto de 2015.

tenha conseguido uma maior visibilidade. A mídia, de um modo geral, sempre elege um fato que a interessa e então canaliza os acontecimentos.³

A fala de Vinagre traz a clareza de quem viveu esse momento de perto e evidencia a construção midiática dada ao evento. No ano de 1984, o movimento “Diretas já” repercutiu bastante na mídia. Associado a isso, a “nova geração” teria, supostamente, aderido “de corpo e alma à campanha das “Diretas já”, e (...) sonharam com um país mais justo, transparente e verdadeiro.” (MORAIS, 1991, p.14). As entrelinhas do discurso crítico inclinavam a produção artística a um compromisso político. Compreendemos estes acontecimentos como um espaço para a seguinte reflexão: semelhantemente ao discurso da “Semana de Arte Moderna de 1922”, que pretendia anunciar o início da modernidade das artes no eixo hegemônico, a exposição “Como vai você, geração 80?” organizada em 1984, no Parque Lage da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, foi, midiaticamente, anunciada como deflagradora do “retorno à pintura” no Brasil. Nenhuma atividade humana está impermeável à política, mesmo de modo sutil ela existe e estrutura discursos, e a arte não está alheia a isso. A hegemonia sócio-política do sudeste, seja na área artística ou não, sempre gerou desencontros.

Segundo Lima (2014), as pinturas produzidas na década de 1980 não devem ser entendidas dentro de rótulos que tentam caracterizar uma geração. A natureza complexa do trabalho artístico se esquia de delimitações e não possui raízes fixas. Paralelamente ao “retorno” à pintura no eixo hegemônico, outras atividades artísticas permaneceram acontecendo, como a pintura em Pernambuco e na Paraíba. Constituída como uma das possibilidades “tradicionais” das artes plásticas do Nordeste. Na década de 1980, criadores (organizados em grupos ou não), “se inventaram como artistas e produziram deslocamentos, pequenas fissuras e mesmo continuidades na representação pictórica da tradição figurativa” (LIMA, 2014, p.289).

Se outrora a pintura gozava de status para definir o que seria arte, as décadas de 1960 e 1970 mostraram que essa técnica era apenas uma das muitas possibilidades a serem exploradas. Essa expansão do campo artístico anunciava que não havia mais nenhum modo específico que a arte devesse seguir, “nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material de arte” (ARCHER, 2001). Diante disso, a pintura ressentiu-se com esse movimento e transmutou-se para outros espaços por meio da dissolução de categorias artísticas, não se reconhece mais apenas com suportes tradicionais como o cavalete, mas na expansão para além da

3. Entrevista concedida à autora em Janeiro de 2015.

tela que pode interagir com o espaço expositivo, numa atmosfera que mescla códigos que antes pareciam opostos, apartados.

Para a pesquisadora Joana D'arc Lima (2014), o “retorno à pintura” na prática artística da conhecida “geração 80” são rótulos criados pela crítica de arte do eixo hegemônico. Em uma visão parcial, esse rótulo excluiu a análise de outros meios da arte que estavam acontecendo no restante do país. O Brasil, com a sua expansão territorial e sua cultura tão diversa, apresentou respostas e manifestações plurais a essa década.

A arte da década de 1980 não se dava integralmente por meio de pincéis e tintas. Muito da produção artística de Recife e de João Pessoa, correspondia à arte conceitual, prática distinta do que acontecia majoritariamente no eixo Rio - São Paulo. Por isso, a ideia de “retorno à pintura” não possui o mesmo sentido que naqueles espaços hegemônicos. Por outro lado, para os estados de Pernambuco e Paraíba, a pintura sedimenta-se como uma prática artística tradicional, portanto não poderia ter havido um “retorno” de algo que nunca deixou de fazer parte do cenário artístico. Não obstante, é possível pensar nas novas estruturas culturais trazidas por essa década, que influenciaram a pintura já que as “tendências” internacionais exerceram influência sobre o Brasil e a globalização “invoca a contaminação mútua, em um mesmo tempo e lugar, de expressões culturais antes apartadas por injunções históricas e geográficas” (ANJOS, 2005, p.16).

Arnaldo Farias, em seu artigo “80/90 modernos, pós-modernos, etc.” cita um episódio em que Walter Zanini, sentiu-se admirado em ver as pinturas alemãs e italianas, todas elas de “feitio dramático e em grandes dimensões” (FARIAS, 2009, p.3) na Bienal internacional de São Paulo, em 1981. Como curador da Bienal, Zanini previu que o “mercado de arte” estava voltando. O mercado anunciava a volta de espectadores que prediletavam a materialidade da tela. A exuberância das cores mergulhadas na vida íntima, as subjetividades mescladas aos diversos tempos e culturas, demonstravam sintomas de um novo “espírito” para a pintura.

No ano seguinte, a exposição “Entre a mancha e a figura”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo e organizada pelo curador Frederico Moraes, pretendia “situar a produção brasileira entre a tendência da Transvanguarda Italiana e o Neoexpressionismo Alemão.” Para tanto, selecionou artistas já conceituados, como Iberê Camargo e Flávio Shiró, passando por José Cláudio, Rubens Gerchman, Humberto Espínola e outros. O curador da exposição, Frederico Moraes, “percebia - ou imaginava perceber- índices de que nos estava ocorrendo o mesmo tipo de valorização que a pintura

vinha conhecendo em âmbito internacional” (FARIAS 2009, p.4). Nesse mesmo período, a bienal de Veneza de 1980 dedicou um espaço expositivo aos jovens pintores, chamado “aperto 80”. Nesse espaço, pinturas de fortes traços e cores emergiam da tela por meio da pintura expansiva que se instalava no espaço. Esse breve paralelo entre a produção nacional e internacional permite-nos pensar que a globalização contamina e condiciona o compartilhamento de pensamentos e ações.

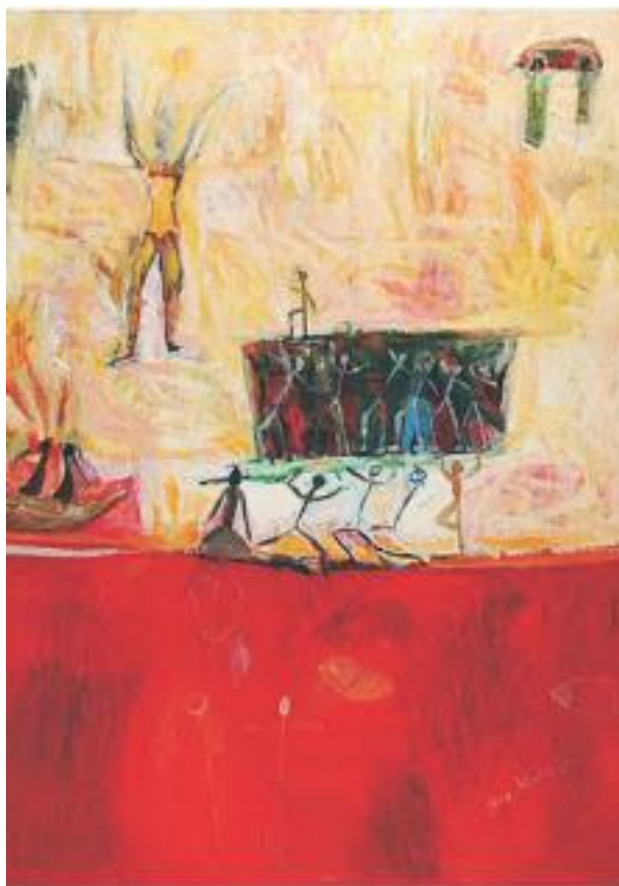
Vinculada a essa condição, a arte produzida no Nordeste do Brasil passou a dividir territórios com a produção global de arte. Muitos artistas do Nordeste, e de todo o mundo, passaram a dividir repertórios culturais. O trânsito causado pela globalização causou empatia. O contraste nas condições de produção e veiculação da arte faz parte desse processo. Por falta de políticas culturais, artistas nordestinos tiveram (têm) dificuldade em conseguir visibilidade na sua região e no Brasil. Muitos precisaram deslocar-se para os eixos hegemônicos para, só então, ganharem reconhecimento nacional. Foi assim que aconteceu com Alice Vinagre, ao desejar estudar bacharelado em pintura, precisou deslocar-se de sua cidade de origem (João Pessoa) para o Rio de Janeiro, já que a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro era uma das poucas instituições que possuía o curso de graduação em pintura.

Em 1 de Agosto de 1988, o Espaço Cultural inaugurou a exposição “I Arte atual Paraibana”, com a participação de Alexandre Filho, Alice Vinagre, Saulo Antônio, Chico Dantas dentre outros. Os trabalhos ali expostos evidenciavam as mudanças que o universo artístico estava passando. Na pintura, a figuração e a abstração se intensificaram tanto na planaridade da tela quanto da espacialidade da escultura e no entrosamento dessas “categorias” cujas temáticas não mais correspondiam a um vínculo explícito à cultura popular, mas a uma aproximação entre a tradição e a experimentação, numa mescla de referências locais e globais.

A coexistência desses elementos mostrava sintomas de que a pintura não estava apartada da globalização e anunciava uma transmissão mútua de sentidos, uma vez que a Europa estava vivendo tendências neoexpressionistas. Para o pesquisador Gabriel Bechara (1988), já no final da década de 1970, surgiu na Paraíba um grupo de artistas de “uma nova pintura representativa, menos comprometida com o regional e seu imaginário e mais voltada para o grotesco, malgrado a diversidade dos artistas.” (BECHARA, 1988, p.1). Essas aproximações com a chamada “nova pintura” anunciavam que apesar das peculiaridades artísticas, houve também o compartilhamento de práticas comuns. Em

1988, a “I exposição Arte Atual da Paraíba” exibiu muitas pinturas que viviam entre o intervalo da figuração, abstração, nas quais “cortes, fragmentos, rachaduras e cisões se somam a justaposição, colagens e junções para produzir imagens híbridas” (LIMA, 2014, p.182). A pintura de Alice Vinagre, “sem título” de 1989 (fig.5), apresenta a comunhão do processo de criação que abrange a figuração e a abstração, sem que com isso demonstrasse forças antagônicas.

Figura 2 Alice Vinagre, Sem título, acrílica sobre tela, 120x90cm, 1989.



Fonte: Acervo Pinacoteca da UFPB. Foto: Reprodução acervo da artista.

A execução da pintura não se limita ao percurso planejado da consciência, seus traços são guiados pela intuição. Para Fayga Ostrower (2001), todo processo de criação é intuitivo. Mesmo que haja um planejamento que pretenda guiar a obra, o mesmo permanece no campo da intuição, pois “(...) a própria consciência nunca é algo acabado ou definitivo. Ela vai se formando no exercício de si mesmo (...) O homem não somente percebe as transformações como, sobretudo nelas se percebe”. (OSTROWER, 2001, p.10). Assim, o grafismo de sua pintura dilui-se nas sobreposições das camadas de tintas e a experimentação de formas e traços que esboçam o seu ser.

Na pintura de Alice Vinagre podemos observar esse constante movimento de transformação de percepção, uma liberdade que assume o inacabamento de seu processo e expõe o livre exercício de expressão que sugere a incompletude de suas obras.

Em 1987 Alice Participou do 19º Salão Nacional de Belo Horizonte, realizado no Museu da Pampulha, em Minas Gerais. A pintura “Sem título, acrílica s/ tela, 110 x110 cm” (fig.3) participou da seleção de trabalhos para a obtenção do prêmio aquisitivo e apesar de ter sido indicado para o prêmio, não foi contemplado.

Figura 3 Alice Vinagre, *Sem título*, acrílica s/ tela, 110 x110 cm



Fonte: 19º Salão Nacional de Belo Horizonte realizado em 1987, no Museu da Pampulha.
Foto: acervo da artista.

Após o término do 19º Salão Nacional de Belo Horizonte, Alice decidiu transformar a referida tela. O desejo de sobrepor camadas de tintas se transmutava em sentidos. Se outrora a tela possuía cores como o vermelho e o azul, passou a assumir uma obscuridade que dialogava com vibrantes pinceladas coloridas que resistiram às mudanças. Desse modo, o contraste entre esses dois planos não parece sugerir a ideia de oposição, mas de complementação.

Figura 4 Alice Vinagre, *Sem título*, acrílica sobre tela, 110 x110 cm, 1987.



Fonte: Doado para o MASP- Museu de Arte de São Paulo. Foto: acervo da artista.

Após as transformações, a pintura de Alice Vinagre participou de uma campanha de doação de obras realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, essa ação visava revitalizar o acervo de arte contemporânea.

Outro aspecto que pode ser observado nas pinturas de Alice Vinagre são as “citações”, seja a outras pinturas, músicas, poemas, elementos da cultura urbana, da cultura popular etc. Algumas obras podem expor citações de modo explícito, tornando evidentes algumas influências.

A pintura “o sonho da razão produz monstros”, realizada entre 1986 a 1987 faz citação a gravura “O sono da razão produz monstros” de 1799, do artista Francisco Goya.

Quase dois séculos dividem o processo de criação dessas duas obras. Para Alice, O ato de citar uma obra histórica sugere a liberdade de caminhar por entre a história da arte. Quando Goya se inspirou a criar essa gravura, ele estava tomado pelo sentimento de reflexão sobre a natureza humana frente aos princípios racionais do Iluminismo. A empatia de Alice por esse sentimento estava alicerçada em reflexões sobre a religiosidade, especificamente sobre a perpetuação e o fortalecimento dos dogmas cristãos no mundo.

Figura 5 Alice Vinagre, *O sonho da razão produz monstros*, acrílico s/ Eucatex. 1987.



Fonte: Coleção particular. Foto: Reprodução fotográfica do acervo da artista.

Outra referência trazida por Alice Vinagre nessa pintura vem do livro “Alice no país das Maravilhas” de Lewis Carroll, Na parte inferior à esquerda podemos identificar a

reprodução da personagem “A rainha de copas vermelha” e a sua imperativa frase “Não discuta, execute”. Sobre essa pintura, Alice nos conta que a narrativa sugere uma sequência, semelhante a histórias em quadrinhos. A presença da palavra escrita (frases transcritas de livros literários e de filmes) endossa a ideia de que:

podemos ler a arte do século XX, principalmente a arte mais recente, como um processo intertextual de reescrita de outros textos. A intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que irradia sentidos. A produção do outro “texto” se dá através de processos de rpto, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova. Essa relação não se dá como uma relação de mera influência, mas de diálogo. Assim os artistas criam seus precursores, sendo que seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. (VENEROSO,2002,p.82).

A frase “What can i do?” é uma citação ao filme Ben-Hur (1959), dirigido por William Wyler. Em uma cena do filme, o personagem principal (Ben-Hur) se torna escravo e interroga ao seu mestre “o que eu posso fazer?”. Essa frase dialoga com a fala imperativa da personagem “Rainha de copas vermelhas”. A perspicácia de Alice ao trazer essas variadas citações para a mesma pintura explora a pluralidade de referências e expande as possibilidades expressivas e semânticas da pintura. Para a pesquisadora Maria do Carmo Veneroso (2002,p.81), a presença da grafia no espaço de um quadro pode estar vinculado a “dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas e o diálogo cada vez maior entre as categorias artísticas pode ser apontada como uma das possíveis explicações para isso”. Assim, pintura e escrita passaram a se relacionar em um mesmo patamar de igualdade devido a diminuição de suas fronteiras que teriam começado ainda no início do século XX, com alguns pintores cubistas, por meio de suas “colagens”, como, por exemplo, Picasso e Braque. Desse modo,

(...) Não há mais a preocupação em explicitar uma imagem, como acontece nas legendas ou nos títulos, assim como não se trata de ilustrar um texto ou de um discurso que gira em torno da pintura. As palavras se integram ao discurso plástico, tornadas, elas mesmas, imagens. (VENEROSO,2002,p.86).

Assim como em outros trabalhos, Alice o transformou. Apesar das sobreposições, alguns elementos do plano de fundo foram mantidos, o que nos permite identificar a relação entre as pinturas, ou melhor, o nascimento de uma pintura a partir da outra. Isso nos aproxima da noção de “série”, onde cada obra faz parte de toda a produção, já que continuam em relações de similaridade ao mesmo tempo em que possuem autonomia própria.

Figura 6 Alice Vinagre, *O sonho da razão produz monstros*, acrílico s/ Eucatex. 1987. (detalhe).



Fonte: Coleção particular. Foto: Reprodução do acervo da artista.

A pintura foi bastante explorada por Alice na década de 1980. A organização em “séries” não pressupõe uma finitude. É possível observarmos a permanência de elementos em suas pinturas, como o equilíbrio entre a claridade e a obscuridade, elementos figurativos que se repetem (Ku Klux Klan), a presença da escrita, etc. Naturalmente, outros artistas transitavam pelo campo da abstração, na Paraíba, artistas como Raul Córdula e Chico Pereira compreendem a pintura em seus próprios termos, ou seja, as cores e as formas como seu próprio conteúdo. Dividindo o mesmo terreno, artistas figurativos e não figurativos dependiam dos mesmos espaços de exposição. Mesmo que isso significasse, por vezes, exposições apartadas.

Semelhante à Recife, João Pessoa também não vivia apenas de pintura. Muitos artistas exploraram suportes para além da tela. Em 1989, a prefeitura de João Pessoa promoveu a I Mostra Paixão de Cristo em *art-door*. Quinze artistas foram convidados a explorar as Estações da Via Sacra no formato de *out-door*. (CHAVES, 2013). As obras foram expostas na parte externa do Parque Salon de Lucena, um local dos locais de

grande visibilidade na cidade de João Pessoa. A proposta teve pouca duração. Apenas 4 edições do projeto (1989-1992) conseguiram se manter.

O teor crítico dos artistas na abordagem do tema religioso não foi bem recepcionado pelo departamento cultural da prefeitura de João Pessoa. Sob o pretexto de “desrespeito” e “intolerância” ao cristianismo e ao povo paraibano, o projeto foi extinto. Rumores sobre a liberdade de expressão tiveram foram iniciados na segunda edição do evento. Em 1990, o art-door de autoria de Sandoval Fagundes (fig.7) expõe a indignação diante da ameaça à liberdade: “O artista torce de dor como um verme esmagado. Mas recolhe as últimas forças, levanta-se, ainda uma vez para criar. A arte é um exercício de liberdade”. As letras pintadas em letras garrafais e na dimensão de um outdoor tomava a paisagem de um dos principais cartões postais de João Pessoa.

Figura 7 Sandoval Fagundes, II Paixão de Cristo em Art-Door. João Pessoa, 1990.



Fonte: Dicionário de artes plásticas da Paraíba Disponível em:
<http://artesvisuaisparaiba.com.br/historia/>.

Essa característica distancia as práticas artísticas da Paraíba dos discursos críticos elaborados pelo eixo hegemônico, contrariando a ideia de um “retorno à pintura” que teria acontecido no Brasil, na década de 1980. A pintura acontecia e manifestava novos sintomas de estar no mundo. Alguns artistas conduziam (conduzem) a sua produção mais voltada para o universo da cultura popular, na qual as referências regionais tornaram-se mais explícitas em suas pinturas, como por exemplo, Analice Uchôa, Tadeu Lima, Alexandre Filho, Isa Galindo e outros vinculados ao que pode ser chamado de arte *naïf*.

A permanência dessa tendência no mundo contemporâneo mostra que “(...) artistas com formação erudita têm optado pela produção de obras naïfs como forma de resistência cultural ou de garantia de uma fatia no mercado consumidor.” (COSTA, 2007, p.30). Desse modo, o mercado de arte paraibano também via-se preso a uma ideia de arte vinculada ao “regional” e a cultura popular.

As instituições privadas também fizeram parte do cenário artístico paraibano. No fim da década de 1970 houve a abertura da galeria Batik, sob a coordenação de Conceição Serra e Madalena Zaccara. A galeria possuía um espaço expositivo que também mediava a comercialização de obras de artistas, sobretudo artistas nordestinos. Essa dinâmica a tornou em um “núcleo aglutinador dos artistas paraibanos e dos poucos apreciadores locais de artes visuais” (ZACCARA, 2009, p.39). A galeria Batik possuía uma ação ampla. Além de exposições e comercializações de obras, também abrigou um escritório de arquitetura voltado para o design de interiores, onde a produção artística era privilegiada no espaço arquitetônico.

Apesar das ações, a galeria sofria com os mesmos desafios do NAC, sobretudo a formação do público de arte. No livro “Anotações sobre as artes visuais na Paraíba”, Madalena Zaccara (2009) conta que muitas exposições “não provocavam qualquer reconhecimento ou sensibilidade do público”. Mesmo com mostras de Maurício Arraes, Rubens Gerchann, Marília Rodrigues, Chico Dantas, Flávio Tavares, José Altino, Chico Pereira, Sandoval Fagundes, Raul Córdula, Alice Vinagre dentre outros. As coordenadoras abriram um consórcio para subsidiar a aquisição de obras de Antônio Dias, prática de comercialização comum na época, mesmo assim, não houve compradores. Devido à ausência de vendas, a galeria fechou as suas portas.

Em 1980, a galeria Gamela foi inaugurada em João Pessoa. O nome “Gamela” foi escolhido para homenagear o primeiro espaço que sediou a galeria, uma casa histórica que possuía o teto em gamela, localizada no parque Salon de Lucena. Administrada pela coordenadora Roseli Garcia, a galeria abrigou inúmeras exposições individuais e coletivas de artistas modernos e contemporâneos. Hoje, com a trajetória de 35 anos percorridos permanece atuante no cenário cultural de João Pessoa. A Gamela possui um importante acervo com obras de artistas, além de Alice Vinagre, outros artistas passaram a compor seu acervo, tais como Hermano José, Ivan Freitas, Flávio Tavares, Analice Uchoa, Marlene Almeida, Alexandre Filho e Isa Galindo. A galeria passou a ir além das exposições e começou a oferecer cursos de história da arte e apreciação artística além de oficinas de pintura e desenho. Para a pesquisadora Madalena Zaccara, essas

atividades visam a formação do próprio público, numa “ação lenta, persistente e corajosa”, gerida por Roseli Garcia. (ZACCARA, 2009, p.50).

Em meados da década de 1980, muito empenho e dedicação também foram engajados na tentativa de trazer a João Pessoa a exposição “15 artistas berlinenses no Brasil”. O governador recém eleito, Tarcísio Burity, solicitou ao agenciador cultural alemão Dieter Ruckhaberle, que trouxesse a exposição a João Pessoa. No entanto, algumas obras não foram disponibilizadas por alguns artistas e a exposição não pode acontecer em João Pessoa, sendo exposta em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Recife. Desse modo, uma nova e maior empreitada passou a se estruturar em João Pessoa. Dessa vez, a intenção era trazer uma grande exposição composta por 40 trabalhos de berlinenses. Intitulada “instantâneos”, a mostra atravessou o atlântico e foi exposta em João Pessoa, Brasília, Blumenau, São Paulo, Porto Alegre e Curitiba, tendo seguido para Caracas (Venezuela), e depois para cidades da Europa (RUCKHABERLE, 1988). Essas vivências de repertórios artísticos sediadas pelo NAC e Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo contribuíram para a expansão dos novos meios da arte atual tanto na Paraíba quanto no Brasil, tornando espaços de referência internacional para expansão artística.

1.2 A pintura em permanente mudança

Cada país recepcionou essa tendência ao seu modo, somando aspectos de sua história, numa revisitação de si pela lente da contemporaneidade. Na Alemanha, essa “tendência” da pintura ficou conhecida como “Neoexpressionismo”. Como a nomenclatura sugere, essa arte era uma espécie de revisitação ao expressionismo, de modo que o artista estava inclinado a fazer mergulhos íntimos em imagens e pensamentos comuns a todo o mundo, tais como a atemporalidade dos conflitos humanos e as fissuras de seus ideais. Se opondo a uma descrição da realidade externa, o expressionismo emergiu a partir de uma visão subjetiva e por isso, a liberdade individual foi entendida como uma premissa para a expressão. Para Edvard Munch (1907), “Uma obra de arte só pode provir do interior do homem (...) a natureza não é apenas o que o olho pode ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma, as imagens que ficam do lado de trás dos olhos” (CHIPP, 1996, p.112).

Esse sentimento de realidade subjetiva aproximou a arte a temas entrelaçados à vida pessoal e coletiva do artista. Semelhante a esse sentimento, o neoexpressionismo

retoma e amplia a liberdade de expressão, onde as propriedades da vanguarda artística e de toda a história da arte são deslocados e aprofundados. Como parte dessas mudanças, a pintura dilatou-se para além dos suportes e temas tradicionais, a hibridização de técnicas dissolveu categorias e anunciava uma nova pintura. Na Itália, o crítico de arte Achille Bonito, denominou essa nova pintura de “transvanguarda italiana”, expandindo mais tarde para “transvanguarda internacional”, ao constatar que a pintura de outras nações também estava transformada (REINALDIN, 2013). O prefixo “trans” expressa a de “para além de” ou “através de” e, deste modo, o termo transvanguarda anunciava o espírito de uma pintura que se transvestia de elementos da vanguarda, reinterpretando-os sob o olhar contemporâneo. “No entanto, esse tipo de pintura não pretendia formar um estilo ou “movimento”, pois “sua obra era por demais variada na aparência e na intenção (...) o pluralismo do pós-modernismo, de qualquer forma, proibia algo coerente como um movimento.” (ARCHER, 2001, p.158).

Apesar das peculiaridades, todas essas nomenclaturas que se referem ao “retorno à pintura” podem fazer alusão a uma pintura de grande força expressiva, múltiplas referências temáticas e dissolução de categorias. Para o historiador Renato Fusco (1988), a transvanguarda italiana trouxe a arte para um movimento de “recondução” ao passado. Esse processo permitiu ao artista o caminhar por entre a história da arte, não se opondo a nenhuma estética, mas se valendo da soma de todo o repertório histórico para elaborar suas poéticas. Para Iclea Cattani (2004), na arte contemporânea, “as releituras, as citações e os *revivals* são modalidades que podem ocorrer de modo sistemático ou por meio de regras arbitrárias decididas pelo próprio artista” (CATTANI, 2004, p.45). Essa liberdade aproximou a arte da sua história e a distanciou da busca pela originalidade, com isso, não havia mais a busca pela dissolução do ideal “clássico”, toda a história da arte congregava-se como uma herança a ser desfrutada, tanto pela pintura figurativa quanto pela pintura abstrata.

A revisitação a temas históricos, literários e mitológicos é algo recorrente na história da arte. Há temas que possuem uma essência atemporal, que insistem em permanecer e atravessam séculos, temas estes que remontam perguntas primordiais da origem humana e da complexidade da vida. No modernismo, muitos artistas fizeram regressos a esses temas. O pintor e escultor Henri Matisse (1869-1954) fez constantes regressos a esses assuntos. No fim da sua vida, já debilitado pela doença, não conseguia pintar com tela e pincéis. Para continuar concebendo o que sustentava a sua vida, Matisse encontrou uma

nova maneira de fazer arte, por meio de colagens de papel (*papier colé*), o artista passou a produzir seus trabalhos. Em 1947, Matisse produziu a obra “Ícaro”, com a intenção de ser capa do seu livro, “jazz”. A revisitação de Matisse a temas clássicos, sugere o caminhar pela ficção literária na modernidade e a busca pela dessacralização e reelaboração da temática, opondo-se a noção clássica vinculada a simetria, harmonia, equilíbrio e justa medida.

O clássico mito de Ícaro expõe a fragilidade humana entrelaçada na estória de relação entre um pai e um filho. Dédalo, pai de Ícaro, era um dedicado inventor capaz de criar objetos engenhosos e inimagináveis para a população ateniense. Seu talento era reconhecido e estimulado. Ao convidar o seu sobrinho Talo para trabalhar consigo, o aprendiz superou o mestre, realizando inúmeras invenções inéditas e de grande notoriedade. Movido por inveja, Dédalo conjecturou o assassinato do seu sobrinho. Após o crime, ele e seu filho foram presos em um labirinto engendrado pelo próprio Dédalo que, mesmo tendo criado o labirinto que o prendia, não via meios de conseguir fugir. O ostracismo e o desejo por liberdade alimentaram a sua criação. O mito conta que utilizando penas de aves, cera de abelha e fios, Dédalo criou asas para si e para o filho, podendo deslizar sob os céus, explorando os limites humanos. Nos treinos de voos, o inventor orientou o filho a não voar nas proximidades do sol, já que os raios derreteriam a cera que uniam as penas. Ao se lançarem aos céus rumo à liberdade, Ícaro não resistiu aos encantamentos do voo e dos raios luminosos, voando em direção ao sol, de modo que suas asas derreteram-se e ele desfaleceu ao precipitar-se no mar. Nesse instante, Dédalo sentiu-se frágil e impotente diante da tragédia que acontecerá com seu filho. A mitologia grega é permeada por temas que expõem as limitações humanas. Deuses e deusas são protagonistas de inúmeros mitos que empregam a metáfora como meio de expor os conteúdos moralizantes dos mitos.

Alice resgata esse mito na tela “Ícaro ou como permanecer com os pés no chão”, exposta em 1985, no 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao explorar o mito como temática, Alice incorpora-o a uma tradução pessoal, todos os temas por ela tratados, passam por dentro da sua vida, nas suas palavras: “Sempre que eu vou tratar um tema, mesmo que ele pertença ao mundo externo (...) eu sempre faço uma tradução, vou por dentro de mim para depois expor⁴”.

O mito de Ícaro reverbera dentro de Alice. As consequências do encantamento de

4. Entrevista concedida à autora em Dezembro de 2015.

Ícaro pelos raios solares falam sobre o desejo humano de extrapolar limites e desafiar regras. As asas simbolizam a liberdade, enquanto os pés no chão, a segurança. Alice explora a “insustentável leveza do ser”, expõe a fragilidade do ser humano e os seus limites, seus fracassos, sua atemporal incoerência entre o corpo e a alma, os desencontros da matéria física e da mente. A condensação de memórias, signos urbanos e mitologias vinculam-se “às emoções intensas do indivíduo” (OLIVA, 1982 apud BASBAUM, 1988, p.244) onde a ênfase à subjetividade se inclina ao “favorecimento da pesquisa pessoal sobre a grupal” (BASBAUM, 1992, p.224). Esse retorno para si não se distancia das formas e imagens de natureza coletiva.

Na pintura de Alice (Fig.9), o personagem Ícaro forja-se em um ser sem sexo. Segundo a artista, foi representado como um ser hermafrodito de modo que seu sexo e suas feições não definem seu gênero. O corpo alongado permeia todos os planos da tela e conduz o olhar para o rosto plácido do personagem Ícaro.

Figura 8 Alice Vinagre, *Ícaro ou como permanecer com os pés no chão*, acrílico sobre eucatex, 90cmx90cm, 1985.



Fonte: Catálogo do 8º Salão Nacional de Artes Plástica, prêmio aquisitivo FUNARTE, 1985.
Foto: fotocópia do arquivo da artista.

Apesar das asas que lhe possibilitariam a ação de voar, a extremidade de um dos pés se fixa levemente sob o chão. A partir desse detalhe, podemos pensar na poesia do título que se expande e complementa a linguagem plástica: “Ícaro ou como permanecer com os pés no chão”. A poesia do título expõe os riscos dos sonhos e a segurança da realidade. Na época de sua produção, em 1985, Alice estava voltando a residir na Paraíba, momento no qual se reaproxima do cotidiano familiar. Assim como o Ícaro de sua tela, Alice, ao seu modo, buscou harmonizar-se na ação de tomar consciência de si e não deixar de “voar” e dar a seus sonhos um contorno cuidadoso às “tentações de Ícaro”.



CAPÍTULO II

ALICE VINAGRE: ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE E VIDA

Eu havia chegado de viagem com a minha família e estávamos no apartamento de uma tia, à noite minha prima gentilmente abriu sua escrivaninha [que continua sendo a dos meus sonhos], e pegou uma folha em branco... Imagine uma folha totalmente branca, imaginou?... Agora imagine essa folha sendo colocada sobre o tampo de madeira escura da escrivaninha... Passo três: minha prima silenciosamente pega um lápis grafite e como num passe de mágica faz uns traços precisos, dos quais tal qual Afrodite saindo das águas [que eu ainda não conhecia] faz ‘aparecer’ uma figura feminina... Fiquei extasiada... Eu queria repetir aquilo, queria fazer aquela mágica, aquela “aparição”.

Alice Vinagre

A arte relaciona-se com a vida e nela constrói caminhos rajados pelo tempo. Hora explícita, hora sutil, a arte sempre deixa indícios da vida que a gera. A obra de Alice Vinagre emana do seu ser, se transborda em sensibilidade e entrega aos nossos olhos suas imagens mais íntimas. Seu instrumento de trabalho é imaterial. Memórias, pensamentos, sonhos, reflexões, lembranças e sentimentos são materializados em pintura, desenho, instalação etc. Suas obras possuem elementos autobiográficos que também são testemunhas de um tempo, numa “interação entre experiência pessoal e o fio intrincado da história coletiva” (DELGADO, 2006, p.20).

Tecendo as suas memórias já emaranhadas pelo tempo, Alice Vinagre divide suas histórias e narra sobre as relações entre a sua arte e a sua vida. Desde cedo, Alice conheceu a magia do desenho, foi uma criança fantasiosa e criativa. Seu gosto pela leitura alimentava sua fértil imaginação. Na infância, ela conta um episódio em que o encanto pela arte foi “descortinado” pelo ato de desenhar. Aos sete anos de idade, Alice estava residindo no Rio de Janeiro com a sua família. Em uma visita na casa de sua tia, à noite, ela sentiu grande epifania frente ao surgimento de um desenho. Numa folha em branco posta sob a superfície lisa e escura de uma escrivaninha, sua prima fez surgir “como num passe de mágica”, uma figura feminina, causando êxtase em Alice. Sobre esse episódio da infância, Alice reconstrói a memória do que sentiu “Eu queria repetir aquilo, queria fazer aquela mágica, aquela ‘aparição’”.⁵

As interferências que o tempo exerce na memória, faz com que a criança que foi Alice fale através da Alice adulta. Seus relatos não são dados da “história em si mesma, mas um dos possíveis registros do que se passou e sobre o que ficou como herança ou como memória.” (DELGADO, 2006, p.18). Falar de um tempo passado sob as influências do tempo presente pode nos ajudar a identificar permanências de sua memória. Na sua infância, além de brincadeiras como “amarelinha”, Alice encontrou um jeito próprio de fruir a sua imaginação por meio do desenho:

Desde criança eu sempre gostei de desenhar, então eu brincava com as minhas amigas de contar longas histórias por meio do desenho, cada uma contava uma vez. Inventávamos o nome de personagens e seguia uma narrativa de histórias, desenhávamos na calçada de barro⁶.

5.Entrevista concedida à Maria Hirszman em Maio de 2008.

6.Entrevista Concedida a autora em Janeiro de 2015.

A narratividade das histórias do imaginário e os desenhos de Alice ganharam ainda mais fôlego no futuro, por meio do encontro entre a literatura e as artes visuais.

O desenho surgiu na infância junto com o prazer da leitura. O fascínio exercido pelo desenho sobre a criança que eu fui, vinha da ‘magia’ de poder fazer surgir_ aparentemente do nada uma figura, uma forma, uma palavra... somente com alguns traços riscados sobre uma superfície qualquer... Sendo assim repetir essa ação era um ato mágico, lúdico, quase uma epifania. A pintura surgiu na pré-adolescência como um desenvolvimento natural de todo esse processo de descoberta⁷.

É possível pensarmos que esses episódios da infância de Alice delinearam vivências da vida adulta. O filósofo Gaston Bachelard, em seu livro “A poética do devaneio” expõe a ideia de que passamos a vida inteira sob os ecos da infância.

Por alguns de seus traços, a infância dura a vida inteira. É ela quem vem animar amplos setores da vida adulta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel. (...) Os dramas da infância não se apagam, podem se renascer, querem se renascer. (BACHELARD, 1988, P. 21).

Por meio da pintura, Alice permitiu o renascimento da sua infância. Seus sonhos, medos, lembranças, pensamentos e reflexões subsidiaram interpretações do mundo às suas vivências. As memórias individuais também narram memórias coletivas, assim, preocupa-nos pensar que “o tempo da memória ultrapassa o tempo de vida individual, encontra-se com o tempo da história, visto que se nutre de lembranças de família, de músicas e filmes do passado, de tradições, de histórias escutadas e registradas.” (DELGADO, 2006, p.17).

Diante do exposto, na busca das reminiscências sociais, a memória passou a ser explorada e lapidada nas pesquisas por meio da memória do narrador individual na qual “traços novos afloram, outros se apagam conforme as condições de vida presente, dos julgamentos que somos capazes de fazer sobre o seu tempo.” (BOSI, 1994, p.426). A primeira referência para a memória pessoal é o mundo em que nascemos. A sociedade ensaiada pela família, “as lembranças do grupo doméstico matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada (...) esse enraizamento num solo comum transcende sentimento individual” (BOSI, 1994, p.423).

Alice Farias Vinagre nasceu em 1950, em João Pessoa, na Paraíba. Primeira filha do casal Ubirajara Maribondo Vinagre, militar da aeronáutica e da escritora Belminda Stela de Faria Vinagre. A família seguia as transferências do militar e por isso viveu no

7. Entrevista a Alice Vinagre concedida à Vanessa Queiroga ao Jornal União.

trânsito entre diversas cidades como Goiânia, Rio de Janeiro, São Paulo e João Pessoa. Tradicionalmente cristã, a família frequentava missas em igrejas católicas. Nessas ocasiões, Alice era inserida em um mundo à parte, as histórias bíblicas contadas nas homilias da missa a transportavam para uma realidade própria do fenômeno religioso.

Em meados da década de 1960, a Igreja Católica contribuiu para a legitimação da ditadura militar, pois era considerada uma instituição ligada “à ordem, à disciplina, à preservação da família” (REZENDE, 2013, p.5). Neste contexto, esta se vinculava aos pretextos do governo militar. Em 1964, dias antes do golpe militar, membros da Igreja Católica organizaram a “Marcha da família com Deus pela liberdade”, tendo realizado diversos percursos pelas ruas de São Paulo. A intenção da marcha era reivindicar o *impeachment* do presidente Goulart e inibir o crescimento do Partido Comunista, características de apoio inicial da Igreja Católica à implementação do regime militar. A postura da Igreja baseava-se em “(...) atitudes de silêncio, omissão e colaboração explícita com o regime, tanto na reprodução da propaganda ideológica de respaldo ao Estado de execução, quanto a denúncias e delações contra membros do próprio corpo.” (CNV, Vol. II, 2014, p.157). Posteriormente a Igreja católica passou a possuir divergências com a ditadura, o que levou a ser perseguida em todo o território nacional, já que serviu de proteção e exílio a diversos grupos que também sofriam repressão do Estado.

A história pessoal de Alice faz parte da história coletiva do país. Pertencente a Igreja Católica e filha de militar, ela assistiu e vivenciou embates. Em 1967, Alice e sua família saíram de São Paulo e voltaram a residir na Paraíba. Nesse período, aos 16 anos, ela foi estudar no Liceu Paraibano, “um espaço de saber por excelência (...) instalado no seu magnífico edifício *art-deco* da Avenida Getúlio Vargas”, sendo considerada na época uma referência em educação de qualidade, ultrapassando, inclusive, escolas secundárias da rede privada. (CÓRDULA, 2009, p.66).

Na década de 1960, o Liceu Paraibano foi fortemente contaminado pela atmosfera da ditadura militar. Para o pesquisador Afonso Scocuglia (2001), a educação nacional nunca esteve tão envolvida com a política, o corpo estudantil do Liceu organizou passeatas e diversos protestos contra o regime militar. Por essa razão, foi alvo frequente de investigações pelo Serviço Nacional de Informação (SNI). Nesse contexto, Alice viveu numa situação delicada, uma vez que por ser filha de militar, a sua presença era esquivada e temida por grupos de estudantes. Aos poucos ela conseguiu se aproximar da

organização estudantil e participou de alguns protestos em João Pessoa. Dentre eles, uma intervenção durante uma missa na Catedral Nossa Senhora das Neves, no Centro de João Pessoa, onde foram arremessados no ar panfletos que denunciavam as prisões e as mortes de vítimas da ditadura militar.

A consciência política de Alice crescia por meio da leitura. Não chegou a ler os autores “clássicos” da sociologia como Karl Marx (1818-1883) e Émile Durkheim (1858-1917), mas a perspicácia com que ela interpretava o contexto político do Brasil era alimentada pela leitura de uma revista da editora Abril chamada “Realidade”. Essa revista foi criada em 1966. A proposta editorial abordava assuntos variados da época, alguns considerados polêmicos, tais como política internacional (guerra fria), racismo, religião, feminismo, sexualidade etc. Muitas das matérias eram escritas em primeira pessoa, como artigos de opiniões em tom crítico e satírico. Nesse sentido, a revista Realidade:

(...) partilhou com seu público os significados de uma época, permitiu que a informação ganhasse uma perspectiva globalizadora e se tornasse, ela própria, uma categoria de análise do cotidiano. Aqueles que imaginavam estar vivendo o amadurecimento político e os desafios existenciais da década de 1960 sentiram isso em cada número da revista. (FARO, 1998, p.6).

Dentre todos os temas abordados pela revista, a religião passou a possuir mais significação para Alice. Na abordagem de temáticas religiosas, trazia empolgantes diálogos temáticos entre filósofos e padres, sempre numa perspectiva questionadora. Por meio dessas leituras, Alice foi iluminando o seu pensamento. Em busca de uma coerência entre os dogmas do cristianismo e a dinâmica social, ela balizou as suas experiências e entendimentos. Essa postura a tornou livre para questionar e satirizar as convenções da igreja católica por meio das concepções de céu e inferno, o bem e o mal, puro e impuro, do sagrado e do profano.

Esses questionamentos faziam parte da atmosfera de Alice Vinagre e representavam um “perigo” para a ordem social pretendida pelo regime militar. Em 1968, o 5º ato institucional deflagrado pela ditadura intensificou a censura. O pensamento estava preso e não podia ser materializado. A “liberdade vigiada” por meio da censura prévia restringia a publicação de textos, imagens, músicas e qualquer linguagem comunicativa que contrariasse os intentos da ditadura. Nesse período, Alice era uma adolescente, estava descobrindo-se ao mesmo tempo em que interpretava essas realidades sociais. A revista “Realidade” saiu de circulação, mas Alice permaneceu alimentando sua leitura através de outras fontes. Nesse mesmo período, leu a autobiografia de Simone de

Beauvoir, “Memórias de uma garota bem comportada” e mais tarde leu “Na força da idade” a continuação da história de Beauvoir.

Todas essas leituras agiam sobre Alice, a tornando consciente dos desencontros sociais em relação à desigualdade de gênero e fertilizava pensamentos sobre si e sobre o mundo. Acerca disso, Alice diz que “Os meus pensamentos se encontravam com o de Simone Beauvoir, as minhas ideias de liberdade, de querer ir a Recife, de ser a favor do amor livre que era uma bandeira da época.”⁸ O amor à liberdade aproximou essas duas mulheres, que, apesar de pertencerem a tempos diversos, dividem repertórios de vida comuns. A pintura “Circo doméstico ou pequena arqueologia do cotidiano” datada de 1989 expõe a vulnerabilidade vivida por meio de julgamentos machistas.

Figura 9 Alice Vinagre, Circo doméstico ou pequena arqueologia do cotidiano, acrílico s/tela, 100x100cm, (circa). 1989.



Fonte: Coleção Particular. Foto: Reprodução do acervo da artista.

Assim como Alice, Simone de Beauvoir teve uma criação católica e foi testemunha da densidade moral da doutrinação religiosa na vida de uma mulher. A irrisignação de Alice Vinagre consistia em combater, ao seu modo, as amarras de sua liberdade. A arte se tornou o modo de expor suas amarras.

8. Entrevista concedida a autora em Outubro de 2015.

2.1 Aperfeiçoando experiências: A formação artística de Alice Vinagre

Desde a sua infância, Alice sempre teve uma forte relação com o desenho e a pintura. Esse interesse por arte chamou a atenção de seus familiares. Na pré-adolescência, Alice passou a frequentar os cursos livres de desenho e pintura oferecidos pelo Departamento Cultural da Universidade Federal da Paraíba. Foram nesses cursos que ela aperfeiçoou suas experiências nas artes. Na adolescência, ao iniciar o curso de desenho, realizava exercícios propostos dentro da atmosfera da experimentação, como o nome sugere, eram cursos “livres”, no módulo para crianças, voltados para a prática *laissez-Faire*. O “deixar fazer” presente na variação de técnicas e nos exercícios de desenho de observação visavam dar base às expressões individuais, prática recorrente na arte/educação no Brasil na década de 1960 e 1970.

Em 1965, Alice parou de frequentar os cursos livres do departamento cultural da UFPB porque seu pai foi transferido para Lorena, cidade localizada no interior do estado de São Paulo. As mudanças de cidade eram algo frequente na vida da família. Durante a infância, Alice empolgava-se com a ideia de viajar e viver em outra cidade, no entanto na adolescência as novas adaptações passaram a ser difíceis. Nova cidade, novo bairro, nova escola. A vida sempre precisava recomeçar nos novos lugares. Por ter a personalidade tímida, havia resistência em estabelecer novos vínculos. Depois de um ano, a família voltou a residir em João Pessoa, desse modo, Alice Vinagre deu continuidade ao ensino médio no Lyceu Paraibano e voltou a frequentar os cursos livres do departamento cultural da UFPB, “os cursos se propunham a assumir a questão didática com ateliês montados com orientação de um artista, algo semelhante a oficinas e workshops” (CÓRDULA, 2009, p.84). Esta realidade era bem diversa da metodologia presente nas universidades, por isso, esses cursos livres eram um modo de “escapar às orientações acadêmicas que estavam didaticamente atrasadas em relação ao ensino de arte.” (IBIDEM, p.84). Em 1973, Alice vinagre teve aulas de pintura com o artista Roberto Lúcio. Sobre esse período, ela conta:

Em uma dessas aulas eu fiz uma pintura cheia de referências literárias e ele me disse algo (...) talvez ele não lembre bem disso, me falou “Pintura não é literatura”. Hoje eu sei que pode ser sim (risos), ele me orientava “Não precisa de tantas coisas, tantos elementos, etc.”⁹

A orientação de Roberto Lúcio à Alice Vinagre corresponde a noções de

9. Entrevista concedida à autora em Outubro de 2015.

composição. A distribuição dos elementos visuais (ponto, linha, cor, volume, superfície, textura e forma) que definem e estruturam o equilíbrio, a estabilidade e o movimento de um quadro.

Roberto Lúcio estudou desenho, pintura e artes gráficas na Universidade Federal de Pernambuco e em 1973 foi trabalhar na área de desenho industrial para a empresa Ciper, em Recife. Por causa disso deixou de lecionar nos cursos livres do Departamento Cultural da UFPB. O professor que o substituiu foi o artista Flávio Tavares. Oposto a abstração, o seu trabalho possui um pertencimento na pintura figurativa “tradicional”. Tavares explora as possibilidades da figuração. Interessado em interpretar o seu cotidiano, realizou diversas séries sobre a situação política da ditadura militar na Paraíba, trazendo para a pintura uma síntese imaginária densa de críticas sociais. Suas telas são repletas de narratividade política. A configuração de suas obras é repleta de seres e elementos que expõem e denunciam realidades obscurecidas que, por vezes, são omitidas pela História. Durante as aulas no Departamento Cultural da UFPB, Flávio Tavares ensinava técnicas de pintura, explorava composições com dois planos, figura humana e demais elementos figurativos. Durante uma de suas aulas, Alice conta um episódio em que Tavares a ensinou:

(...) Desenhei uma figura de uma mulher grávida, como se fosse uma carta de baralho, em cima e embaixo, essa representação de mulher estava segurando o mundo, o corpo inteiro, enfim. Então eu gostava de estudar a figura humana. (...) Nessa época do curso, Flávio dava a maior força, porque ele é figurativo, então ele deu orientações importantes de pintura, nuances para escala de cores, métodos de ilusão de ótica, a noção de profundidade, essas coisas básicas¹⁰.

Estudar pintura com Flávio Tavares contribuiu para o crescimento artístico de Alice Vinagre. O estudo técnico, aliado à abordagem temática, alimentou a obra imagética da artista. Mais que isso, o caminhar por entre as possibilidades da pintura trouxe para a sua poética substratos dessas vivências. Seus trabalhos são experimentações de “sobreposição de elementos contrastantes, seja por meio do choque entre texto e imagem, da contraposição entre potência expressiva e enquadramento geométrico das formas, seja pela convivência forçada entre transparência e opacidade, figura e abstração.” (ANJOS, 2004).

A pintura sempre esteve presente na vida de Alice Vinagre. Durante o curso de nutrição, (que decidiu matricular-se e seguir no curso por orientação de uma tia), continuou frequentando as aulas de pintura no Departamento Cultural da UFPB. Em 1972,

10. Entrevista concedida à autora em Dezembro de 2015.

Alice se graduou em nutrição, por meio da modalidade de educação à distância. Em 1974, realizou concurso público e foi aprovada no INAN (atual ministério da saúde). Passou a ser coordenadora de programa de saúde alimentar, devido a isso, não pôde mais frequentar os cursos livres de pintura.

Distante da prática da pintura e vivendo uma rotina burocrática, Alice não se sentia satisfeita. Sua irresignação na área da saúde e a sua necessidade expressiva a trouxeram de volta para a arte. Em 1979 inscreveu-se no vestibular da Universidade Federal Rio Janeiro (UFRJ), no curso de graduação em Pintura. A experiência vivida nos cursos livres da UFPB sedimentara a base técnica da pintura de Alice Vinagre. Esses conhecimentos contribuíram para a sua aprovação no exame prático do vestibular do curso de Pintura da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, em 1979. Alice revisita a sua memória e reinterpreta a sua experiência na EBA:

Algumas pessoas pensam que os artistas vão “apreender a pintar” na Escola de Belas Artes. Não é bem assim, não era uma academia de arte nem uma escola de arte contemporânea. Durante as aulas, não havia muita discussão aprofundada sobre arte contemporânea. Isso não acontecia nas disciplinas, mas havia discussões entre os estudantes fora da sala de aula¹¹.

A dificuldade em situar a prática de ensino da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, e a ausência de discussões em sala de aula são aspectos elucidativos do momento em que a educação e o ensino de arte estavam vivendo no Brasil. Durante a ditadura militar, as mudanças curriculares dos cursos de graduação instituídos pelo MEC eram submetidas a avaliações centralizadoras que visavam abranger o acordo MEC – USAID¹². Por meio da lei nº 4.464 de 9 de novembro de 1964, as universidades passaram a ser supervisionadas pela força nacional, na intenção de estabelecer o “controle e o esvaziamento comunista”, como consequência, a UNE - União Nacional dos Estudantes foi dissolvida, pois foi considerada “foco de subversão”.

Inquéritos policiais resultaram em demissões de professores e funcionários além de muitos embates físicos durante manifestações. (CNV, 2011). Para o pesquisador Luiz Antônio Cunha (1985), o acordo entre as instituições visava alinhar o Brasil às práticas políticas dos EUA, objetivando a formação de mercado consumidor. Para tanto, o ensino de língua inglesa tornou-se obrigatório para a educação básica e disciplinas como

11. Entrevista concedida à autora em Janeiro de 2015.

12. MEC – Ministério da Educação (Brasil). USAID – Agência dos Estados Unidos da América para o desenvolvimento internacional. (EUA).

filosofia, latim, educação política e história tiveram a carga horária reduzida tendo sido posteriormente excluídas do currículo, sendo “substituídas” pela disciplina “educação moral e cívica”, que possuía a função de doutrinar os alunos, fazendo-os assimilar que os “valores da pátria” correspondiam aos intentos do regime.

O ensino de arte fez parte desse contexto e em 1971, a Lei de diretrizes e bases da educação nacional (LDB – 5.692/71) passou a considerar a disciplina de artes como pertencente ao currículo escolar. Devido a essa demanda, as universidades federais passaram a formar os primeiros cursos de nível superior em Educação Artística, inicialmente na categoria polivalente com habilitações em música, artes cênicas, artes plásticas e desenho. Na década de 1980 a consolidação de cursos de educação artística dependia da formação do corpo docente e da estrutura curricular elaborada pelo colegiado do curso. Com a herança hegemônica do ensino de arte, a UFRJ se consolidava a frente das demais universidades federais. O curso de bacharelado em pintura, graduação até hoje pouco ofertada nas universidades, já existia na UFRJ na década de 1970. Com duração de quatro anos, a graduação tinha o objetivo de contribuir para a formação artística em pintura, dando subsídios às práticas de ateliê e às reflexões críticas sobre a pintura.

O período em que Alice estudou na Escola de Belas Artes norteou o início de sua carreira. Com a maturidade adquirida naqueles anos, ela aperfeiçoou a sua poética e com persistência participou de salões e exposições de arte nacional e internacional. Para ela, a experiência na EBA foi importante, ela conta que “foi uma época de crescimento pessoal e profissional, tinha uma professora que a estimulava bastante, a Laís Mirna”¹³. Nesse período, Alice foi constantemente estimulada a participar de importantes exposições e salões de arte como, por exemplo, a 6ª Exposição Brasil - Japão, exposta nas cidades de Tóquio, Quinto, Atami e Rio de Janeiro e o 40º Salão de Arte Paranaense de Curitiba, em 1983.

A participação nesses eventos marcou o início da sua trajetória. Na medida em que ela ia participando dessas exposições, ia se sentindo mais segura e confiante do seu trabalho. Todo o período em que passou na EBA, não se atinha apenas a sala de aula. No horário oposto às aulas, frequentava o ateliê de pintura e gravura. Nesses momentos, Alice experimentava e produzia trabalhos para exposições. Por seu trabalho possuir uma

13. Entrevista concedida à autora, Janeiro de 2015.

natureza intimista, nunca desenvolveu pinturas em coletivos de arte e nem participou de grupos de ateliês. No entanto, havia muita troca com os seus pares.

Alice morava na zona sul do Rio de Janeiro, próximo ao parque Eduardo Brigadeiro Gomes, mais conhecido como “aterro do flamengo”. Amplo espaço cultural onde havia (e ainda há) grande fluxo de eventos e palestras realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Na época, ela participou de alguns eventos dedicados ao cinema. A abrangência do parque alcança o bairro do flamengo, por ter sido construído na zona de aterramento da ilha da Guanabara. Essa área do parque possui quadras esportivas destinadas à prática do futebol e a competição de atletismo e ciclismo. A atmosfera do bairro tornou-se elemento temático nas pinturas de Alice Vinagre, ela afirma que “o convívio naquela comunidade, vendo as pessoas praticando esportes, andando e circulando (...) teve grande influência na minha produção, (...) na época, eu gostava muito do Rubens Gerchman, nunca entrei em contato com ele, mas visitava as suas exposições”¹⁴.

A vivência no Rio de Janeiro contribuiu para a formação de seu repertório cultural. O cotidiano de visitar exposições, ateliês, oficinas, palestras etc., possibilitou momentos de fruição e de troca de experiências enriquecedoras. A figuração de Rubens Gerchman interpretava o cotidiano da cidade por uma lente individual que não se desprendia da coletividade. O uso do repertório *pop* e urbano eram símbolos de uma arte que questiona o tempo em que se vive e as fronteiras entre a “alta” e “baixa” cultura, buscando questionar o seu lugar no mundo, o trânsito de ideias. A arte de Alice Vinagre dialogava com todos esses desdobramentos, de modo que o meio urbano passou a ser abordado com maior força para a produção das obras. Músicas, livros, poemas, grafite em muros, todos esses elementos sociais eram tecidos como uma colcha de retalhos, a união desses elementos tornou obras em testemunhas de um tempo. Um tempo de Alice, e também o de uma época.

2.2. O início do percurso: A arte como profissão

Em 1984, a artista recebeu o prêmio aquisitivo do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas do Rio de Janeiro, com a pintura “Tudo azul na Groenlândia ou como fazer um

14. Entrevista concedida à autora em Janeiro de 2015

tratado de paz” (Fig.8). A temática da pintura coincide com alguns acontecimentos internacionais envolvendo a Groenlândia em 1985.

Ao longo da sua história, a Groenlândia se viu refém da exploração de dois países, Noruega e Dinamarca. Ambos intentavam legitimar o território groenlandês como colônia. O país fazia parte da União Europeia e nesse ano desvinculou-se do grupo de países por discordar dos termos de exploração na área de pesca na região. Por ter sido o primeiro país a desvincular-se da União Europeia, a Groenlândia virou notícia internacional e esse episódio repercutiu nas mídias. Essa notícia pulverizada pela imprensa televisiva recordou em Alice uma memória infantil.

A Groenlândia lembrava uma leitura feita na infância de Alice: o livro “Bimbi na Groenlândia”, que conta a estória de um urso que se perde da família e anda o mundo inteiro, passa por diversos países, convive com muitas culturas até encontrar seus parentes na Groenlândia. No período que Alice pintou “Tudo azul na Groenlândia ou como fazer um tratado de paz”, ela estava em um processo de espiritualização que se vinculava ao Zen Budismo, a memória infantil resgatada sobre o prisma de sua vida pessoal era uma tentativa de retorno a si, uma necessidade de realizar um “tratado de paz” consigo diante da frieza do mundo que a impedia de obter uma experiência direta com a realidade ou uma consciência lúcida sobre os aspectos que comprometem as relações humanas.

Figura 10 Alice Vinagre, Tudo azul na Groenlândia ou como fazer um tratado de paz, óleo sob eucatex, 1984.



Fonte: 7º Salão de Arte Nacional, 1984, prêmio aquisitivo, FUNARTE.
Foto: Reprodução de fotografia do acervo pessoal da artista

Outros aspectos podem fazer parte do contexto temporal da obra e possibilitam diferentes leituras para além da intenção da artista. Durante a guerra fria, a Groenlândia sediou bases militares dos Estados Unidos em seu território. O duplo título da pintura “Tudo azul na Groenlândia ou como fazer um tratado de paz” pode ser visto pela relação entre as baixas temperaturas da Groenlândia (um dos países mais frios do mundo) e a frieza dos acordos de paz realizados pelos EUA durante a conhecida “guerra fria”. Mais do

que uma referência regional, a pipa que paira sob o segundo plano da tela pode ser traduzido em uma metáfora a sua infância, já que é um objeto constantemente utilizado em brincadeiras. No entanto, a sutileza de símbolos e signos são transcritos pela pintora como uma abordagem pessoal que não possui (pelo menos de modo direto) uma preocupação política.

Alguns símbolos resistem a uma decodificação, por isso, a artista não se sente a vontade para tecer considerações sobre os símbolos. Os pensamentos que fizeram parte da execução, hora são retomados de maneira consciente e explícita, hora são mantidos na ocultação, de modo implícito, como rastros apagados de uma caminhada. Rememorar aspectos de uma pintura feita há 32 anos é um desafio, o que ficou na memória foi reelaborado pela percepção do presente. Para ela, a reconstrução desse caminho pode induzir as suas concepções sobre as pinturas, esse exercício pode evidenciar essas pistas e ancorar a pintura à uma única interpretação, sugerida pelo caminho traçado. Alice prefere resguardar a pluralidade. No intuito de não desmanchar os outros caminhos possíveis, ela nega-se a “verbalizar” os quadros.

Em 1937, O pintor Pablo Picasso usou elementos simbólicos para testemunhar um ataque desumano durante a segunda guerra mundial. Em uma entrevista sobre o mural “Guernica”, Picasso disse ao entrevistador:

Se você der significado a certas coisas em meus quadros, isso pode ser verdadeiro, mas não foi a minha ideia dar-lhes tal significado. As ideias e as conclusões que você tem, eu também as tive, mas de maneira instintiva, inconsciente. Eu faço a pintura pela pintura. Pinto os objetos pelo que eles são. O objeto está em meu subinconsciente. Quando as pessoas olham para ele, cada uma delas deduz desse objeto um significado diferente, de acordo com o que vê nele. Não penso em transmitir um significado específico. (CHIPP, 2001, p.496).

Os elementos simbólicos transitam entre o autor da obra e o sujeito interpretante. A constância dessa troca resulta nas distintas possibilidades de leituras, “a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte foi realizada” e “age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado” (ARCHER, 2001, p.236). Desse modo, a interpretação de uma obra de arte não depende apenas da intenção do artista, ele não possui controle sobre o poder de alcance de seu trabalho, ou seja, “(...) A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Essa condição constitui característica de toda obra de arte.” (ECO, 2003, p.22).

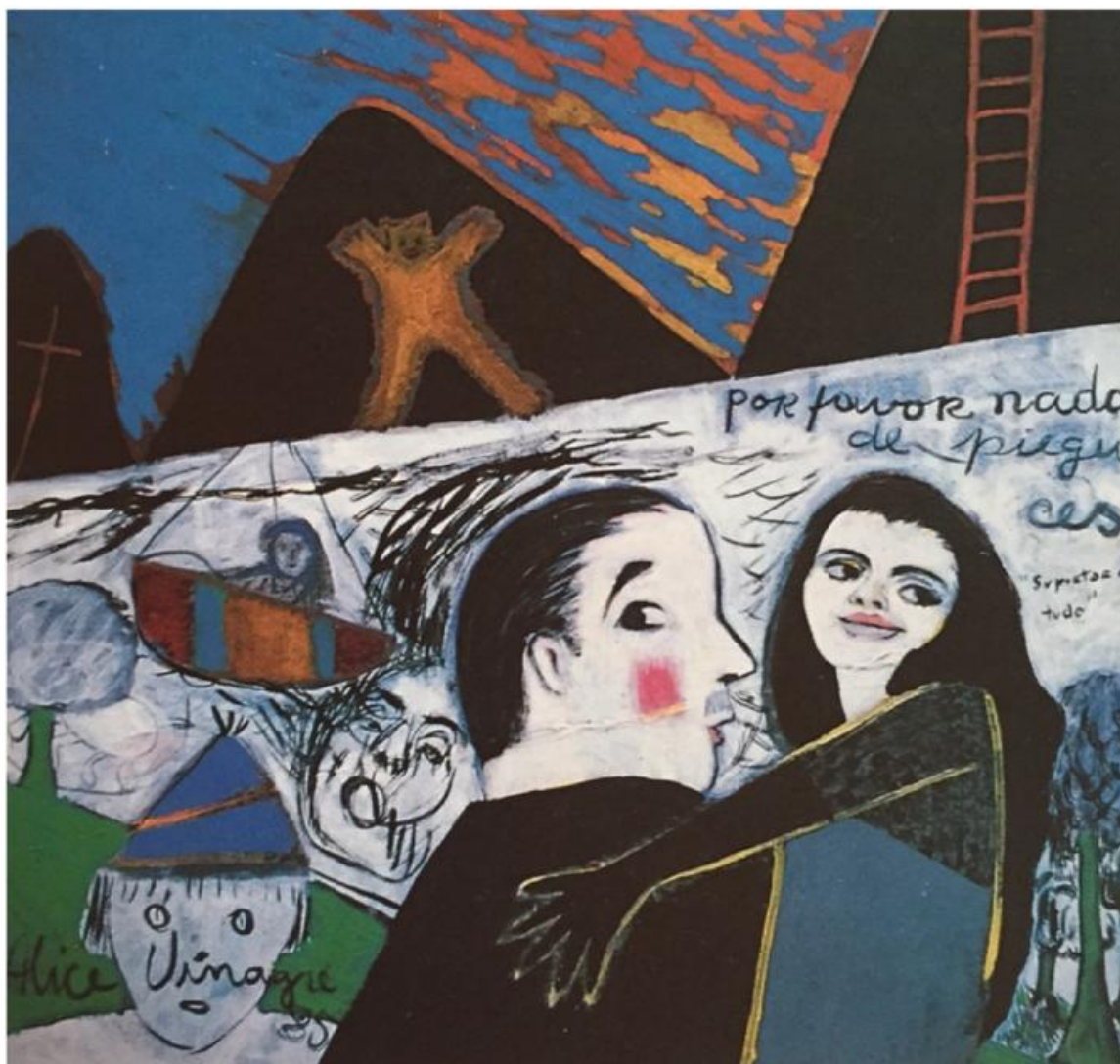
Pela autonomia do sujeito interpretante, toda obra configura-se como “aberta”. Para Umberto Eco (2003), há pelo menos dois tipos de obra “aberta”, a não intencional e a

intencional. Segundo o autor, a obra aberta “não intencional”, refere-se ao autor que produz uma obra desejando que seja compreendida tal como a produziu, ou seja, o autor traça os planos de intenção significativa. Como por exemplo, a arte engajada politicamente, na qual há uma mensagem objetiva: a de ser propagada. Já na obra aberta “intencional”, o autor promove a autonomia interpretativa do sujeito, ou seja, não pretende restringir a obra a um desígnio específico e põe o sujeito “fruidor” em liberdade consciente. Desse modo, o repertório pessoal do sujeito interpretante pode balizar o significado da obra. Portanto, privilegiar a intenção do artista na leitura de um quadro pode limitar as diversas dimensões que a arte pode ter. O desprendimento da “gênese” da obra de arte pode revelar a semelhança com todos os outros, pois:

A arte não é um prazer solitário. É um meio de comover o maior número de pessoas, oferecendo-lhes uma imagem privilegiada dos sofrimentos e das alegrias comuns. Ela obriga, por consequência, o artista a não isolar-se; submete-o à verdade mais humilde e mais universal. E aquele que, muitas vezes, escolheu o seu destino de artista porque se sentia diferente, bem depressa aprende que não conseguirá alimentar a sua arte, a sua diferença, senão confessando a sua semelhança com todos. (CAMUS, 1957, p.2)

No ano de 1985, ao retornar a João Pessoa, Alice passa por uma aflição emocional. Recebe a notícia de que o seu amigo da EBA, o artista Miguel Angel Diaz cometera suicídio. Alice sentiu-se desolada e a necessidade de pintar tornou-se ainda mais intensa. Desse modo, confessou a sua dor a todos por meio da arte. A pintura “Por favor, nada de pieguices ou suportar é tudo” (Fig. 9) foi feita depois de algumas semanas, após um sonho com o amigo. No sonho, ele estava sentado em cima de uma sepultura e dizia, dentre outras coisas, algo semelhante à frase “Por favor, nada de pieguices”, foi a partir desse sonho que Alice ficou mais calma e pode trabalhar seu sentimento, pois: “(...) é diante da dor sem remédio que surge a obra de arte como uma solução para os problemas sem solução” (GULLAR, 1995, p.1)

Figura 11 Alice Vinagre, “Por favor, nada de pieguices ou suportar é tudo”, acrílico s/ eucatex, 1x1m, 1985.



Fonte: Catálogo do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, prêmio FUNARTE, 1985. Foto: Pedro Ribeiro.

Recordando as lembranças do amigo, Alice reiniciou a leitura de um livro presenteado por ele, “As elegias de Duíno e sonetos a Orfeu” do poeta Rainer Maria Rilke. O livro traz o peso nostálgico e iconoclasta de Rilke, ali estão reunidas poesias sobre o mundo e suas experiências transpassadas por dores e consternações. Elegias são poesias que tendem a possuir temáticas dedicadas à morte e ao sentimento de perda. Algumas dessas poesias são utilizadas como epitáfios e costumam ser gravadas em túmulos. De maneira brusca ou esboçada, a morte de Miguel Diaz foi premeditada pelo livro de poemas. Ao rele-lo, Alice encontra um poema que Rilke dedicou a um amigo que faleceu nas mesmas circunstâncias, o poema diz:

(...) O que aconteceu leva a tal dianteira sobre o que supomos que nunca o alcançamos e nunca chegamos a saber como foi realmente (...) Não tenha receio de que nosso luto te sobrecarregue, de forma a da-lhes nas vistas as grandes

palavras dos tempos de outrora. Em que o acontecer era ainda visível, não são para todos nós. Quem fala de vitórias? Suportar é tudo. (RILKE, 2002, p.138).

A frase “suportar é tudo” que encerra o poema, acalmou o coração de Alice Vinagre. Pelo forte significado, a frase complementou o título da pintura, “Por favor, nada de pieguices ou suportar é tudo”. O título foi escrito na tela e passou a fazer parte da composição da obra,

numa tentativa de linguagem total e ao mesmo tempo fragmentada (...) do entrecruzamento de signos verbais e não verbais, ao transformar um texto em outro “texto”, num emaranhado de procedimentos” que unem pintura e fragmentos de textos” (DIAS, 2007, p.1362).

A escrita pintada expande e complementa os elementos da pintura. Textos de diários, anotações, cartas, poemas são mesclados pela pintura e mostram os passos percorridos pela imaginação. Quando Alice Vinagre congrega linguagens, há uma intencionalidade em seu ato, aqueles fragmentos gráficos ali reunidos na composição da tela possuem o desejo de serem exibidos e, portanto, interpretados. Para a pesquisadora Madalena Zaccara (2009) “O riscar e o marcar se mesclam com o furar numa conjunção de linguagens que faz com que o desenho e a escrita se encontrem através dos símbolos”. (ZACCARA, 2009, p.2223). Essas mesclas de símbolos fazem parte da hibridização entre poesia e pintura como uma:

(...) herança gráfica, essa aproximação arte/vida faz parte do universo de contaminações da produção artística contemporânea. A relação texto e imagem nos fala de manifestações históricas, como, por exemplo, do universo das iluminuras ou, mais contemporaneamente, da produção cubista sintética que se apropria de recortes de jornais ou revistas que vão complementar o discurso. (ZACCARA, 2009, p.2219).

A empatia de Alice Vinagre pelo sentimento do escritor Rainer Maria Rilke, a leva a uma apropriação de símbolos em comuns, que se congregam em sentimentos capazes de unir o poeta e a pintora, mesmo que não façam parte de um mesmo tempo, dividem um mesmo repertório de sentimento que congrega atitudes frente ao atemporal exercício de viver.



CAPÍTULO III

NO CORAÇÃO DE TODAS AS COISAS OU AINDA SOB O SIGNO DA OBSCURIDADE

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

Passagem das horas, Álvaro de Campos heterônimo de Fernando Pessoa

3.1 A série “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade”

O título que dá nome a série carrega consigo uma poesia: “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade”. O coração é um dos principais órgãos do corpo humano e exerce a função vital de bombear o sangue para todo o organismo e manter o funcionamento pleno do corpo. Por estar na atividade central do sistema circulatório, é considerado pelos budistas como “Senhor da respiração”. Assim, ao longo da História, cada sociedade o designou como um símbolo de algo central, uma imagem arquétipo de vida. No Egito antigo, era tido como o centro da “vida, da vontade e da inteligência”; para o islamismo e o cristianismo, o coração é tido respectivamente, como “Trono e reino de Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.280).

Nas passagens da bíblia sagrada cristã, o uso de metáforas com o coração está constantemente associado a ideia de sentimento, alma, imaginação, memória e espírito. Sendo associado às atividades humanas, responsável por equilibrar as ações humanas entre o sentimento e a razão. Em alguns idiomas, a palavra “coração” possui o mesmo significado de alma, assim, seria um lugar “escondido e secreto da consciência”. Esse mistério a traria para a obscuridade a ser aclarada pelo ser. Assim, o coração vincula-se a ideia de centralidade, do *self*¹⁵ etc. Desse modo, o símbolo do coração congrega-se na ideia de integridade ou essência.

Em uma entrevista¹⁶, Alice Vinagre afirma que o título refere-se à “(...) tentativa de uma imanência e ao mesmo tempo uma constatação de que vivemos ainda sob o signo da obscuridade”. Para Alice Vinagre, essa obscuridade está enlaçada a dilemas humanos que ainda não foram decifrados. Mistérios de nossa existência, da vida. A faixa preta

15. Para a psicologia, *self* pode se referir a um conjunto de características de uma pessoa que reflete a sua atividade psíquica que a identifica numa unidade subjetiva e numa totalidade social. No português pode ser traduzida como “si” ou “eu”. Por também ser considerada “essência” do “eu” a ideia de *self* se vincula à ideia ao “ego”. Assim, aproxima-se de uma “representação de si” ao longo da vida, na busca por identidade ou essência. In *Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. em: [http://www.infopedia.pt/\\$self-\(psicologia\)](http://www.infopedia.pt/$self-(psicologia)) Acesso em 23 Nov de 2015.

16. Entrevista concedida à autora em Janeiro de 2015.

perpassa a maioria das pinturas da série, faz uma alusão ao “lugar das germinações” onde o preto “é a cor das origens, dos começos, das impregnações, das ocultações. Na fase das germinações e das cavernas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p.276). Assim, Alice explora a ontologia do ser. Essa reflexão é fruto da busca pela espiritualidade. No início da década de 1980, a sua produção alterou-se, consideravelmente, após ela ter lido o livro “Não apresse o rio: Ele corre sozinho” de Barry Steves, segundo ela:

A série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade”, é o desenvolvimento de um trabalho que se iniciou em 1984/1985. Em 1983 após a leitura do livro “Não apresse o rio, ele corre sozinho” teve uma ruptura no meu processo, uma mudança na minha pintura e na minha vida também. O livro fala sobre experiências em Esalen, uma comunidade da Califórnia, fala sobre Gestalt terapia, sobre zen, sobre a consciência, sobre a possibilidade de *presentificar* o que está acontecendo internamente e externamente. A pessoa observa o que está passando na sua própria consciência, algo bem diferente do estado de quando estamos no automático. A partir dessa leitura mudou muita coisa, a pintura se tornou mais autobiográfica, mais referenciada em minhas memórias e no inconsciente e também de certa forma em mais primitiva, mais bruta... a presença do grafite e da palavra escrita se tornam mais explícitos.¹⁷

Alice nos promove pistas de seu processo criativo. Sua fala expõe os aspectos que nortearam a gênese da série. Assim, descobrimos particularidades sobre o processo de criação que nos ajudam a expandir o entendimento sobre as pinturas. Desse modo, a possibilidade de consultar o artista ameniza os desafios expostos pela “interposição de palavras”, ou “crítica inferencial” termos utilizados pelo historiador Michel Baxandall (2006) para expressar a dificuldade de “transpor imagens em palavras” no que se refere a descrição como explicação. Para Baxandall (2006), o “conceito” concilia o objeto de explicação (obra) da descrição (explicação).

Toda explicação elaborada de um quadro implica uma descrição complexa do quadro. Isso significa que a explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de descrever coisas nele que seriam difíceis de descrever de outro modo. (BAXANDALL, 2006, p.33)

Cientes disso, realizamos análises das pinturas de forma descritivo-explicativo. Não na intenção de verbalizar as características visuais da pintura, mas de pensar na descrição como uma oportunidade de aprofundar camadas de compreensão. Nesse processo, descobrimos particularidades sobre o processo de criação que nos ajudaram a expandir o entendimento sobre as pinturas. Memórias da infância, reflexões sobre espiritualidade e imagens arquetípicas dão contorno à gestualidade da pintura.

17. Entrevista concedida à Camille Morat em 14 de Junho de 2015.

Todas as pinturas recebem o mesmo título da série, sendo diferenciadas por meio de numerações que vão do I ao V. No início da década de 1980, Alice conta que

(...) os conteúdos subjetivos que vinham à tona através de sonhos, de lapsos, eram depositados meio “brutos” sobre o suporte, saturando-o com todo tipo de informação: imagens, letras de músicas populares, pensamentos, trazidos para o momento da confecção do trabalho por algum estímulo sensorial externo ou interno. Somava-se a esse material o imaginário popular advindo da literatura de cordel nordestina e das histórias ouvidas ou lidas na infância. Pouco a pouco a essa pesquisa foram sendo acrescentadas imagens arquetípicas: cruz, nó, labirinto, coração, quase todos símbolos de algo central, do *Self* ou da busca desse centro, que resultou em trabalhos sobre os mais diferentes suportes e meios.¹⁸

Desse modo, buscamos analisar a série tangenciando três aspectos: Memória, espiritualidade e infância. Autores como Ecléa Bosi, Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Zila Mamede ajudaram-nos a pensar nessas dimensões.

3.1 O *Workshop Berlin in São Paulo*

Em 1988, a série “coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade” foi desenvolvida em São Paulo, no MAC (Museu de Arte Contemporânea) durante um Workshop “Berlim in São Paulo”, em que artistas foram convidados a tecer criações durante três meses. Não havia nenhuma temática objetiva que pudesse guiar suas práticas, estavam livres para mergulharem em seus próprios repertórios pessoais.

Apesar das diferenças, a dificuldade em executar eventos culturais no Brasil era algo semelhante ao Nordeste. De modo diverso, o eixo Rio-São Paulo também vivia percalços. Foi a partir de muito empenho e diversas parcerias que se tornou possível a realização do *workshop* “Berlim in São Paulo” no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Tendo início no dia 8 de Janeiro de 1988, o workshop durou 50 dias e reuniu artistas alemães e brasileiros. Para acontecer, o evento contou com a colaboração e o patrocínio de inúmeras pessoas, tanto brasileiras quanto alemãs. Os financiadores do projeto inicial no Brasil foram a indústria química BASF, o Instituto Goethe, os museus MAC- Museu de Arte Contemporânea da USP e MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e as fábricas de tinta Glasurit e Acrilex que por duas semanas forneceram tintas ao workshop. Em Berlim, o projeto contou com a doação de materiais da galeria Gartner e da empresa Otto Ebeling que auxiliou no transporte de materiais.

18. IBIDEM.

Seis artistas alemães foram escolhidos dentre os participantes da exposição “15 berlinenses no Brasil” e “Instantâneos”, Akbar Behkalam, Raffael Rheinberg, Joachim Schmettau, Stenie Vogel, Susanne Wehland e os artistas brasileiros, de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Olinda e João Pessoa: Sergio Niculitcheff, Roberto Lucio de Oliveira, Paulo Pasta, Osmar Pinheiro, Florian Raiss, Kuno Schiefer, Alice Vinagre, Rodolfo Ataíde, Judith Miller Catete, Marcelo Cipis, Raul Córdula, José Carlos Machado, Ivo Bay Muller, Mônica Nacor.

Figura 12 Alguns artistas participantes do Workshop “Berlim in São Paulo”, MAC-SP, Parque Ibirapuera, 1988.



Fonte: Acervo MAC, Catálogo Berlin in São Paulo, 1988. Foto: Rejane Cintrão.

O *workshop* foi considerado “engajado” pelo agenciador cultural Dieter Ruckhaberle, já que os artistas “trabalharam de forma tão intensa que o horário do MAC precisou ser prolongado em relação ao nosso grande atelier nas instalações da bienal de São Paulo”. (RUCKHABERLE, 1988, p.224). Alice conta que o convite para participar do Workshop veio a partir da indicação do artista Rodolfo Athaíde ao agenciador cultural Dieter Ruckhaberle, que já conhecia alguns trabalhos de Alice.

Então o MAC escolheu os artistas paulista. E foi o alemão o Dieter que fez a escolha e o convite dos artistas paraibanos. Ele já conhecia meus trabalhos em João Pessoa, em uma exposição no NAC (Núcleo de Arte Contemporânea), então ele conhecia Rodolfo Ataíde e outros artistas da Paraíba.¹⁹

19. Entrevista concedida à autora em outubro de 2015.

Assim, os artistas foram indagados sobre as condições materiais que precisariam no período do workshop. Desse modo, Alice Vinagre solicitou telas de diversas dimensões. Ela estava habituada a trabalhar com fragmentos. A maioria da sua produção na década de 1980 deu-se sob o suporte material de maior acessibilidade financeira chamado “Eucatex”. Eram folhas de madeira trabalhadas com camadas de tinta que se constituíam como um suporte alternativo, já que as telas possuíam elevados preços. Assim, a fragmentação no seu trabalho foi surgindo, por vezes de forma acidental. Os cortes do Eucatex feitos na serraria promoviam pequenos pedaços que eram pintados e passaram a fazer parte das obras. Ao ser indagada sobre quais materiais precisaria, além de tintas e pincéis, Alice solicitou as telas em dimensões diversas, com a intenção de unir as telas em torno de uma pintura.

O ato de não planejar minuciosamente os passos da pintura e deixá-la “surgir” endossa a ideia de que Alice trabalhou no campo da intuitividade. As camadas sobrepostas de tintas marcam a tela e testemunham o processo de criação.

Figura 13 Alice Vinagre no pavilhão do Ibirapuera, Museu de Arte Contemporânea, 1988.



Fonte: Catálogo do workshop Berlin in São Paulo, 1988. Foto: Rejane Cintrão.

No workshop, não havia nenhuma temática sugerida que pudesse guiar o trabalho

dos artistas, assim, cada um pôde seguir a sua poética.

Apesar da temática pessoal abordada nas pinturas de Alice, ela se sentiu confortável e não teve dificuldade em dividir o espaço com os outros 19 artistas:

(...) cada artista desenvolvia o seu trabalho, eventualmente havia essa proposta do diálogo, mas eu acho que esse diálogo se estabelecia mais por aproximação, por amizade, não havia uma discussão sobre o que estava acontecendo.²⁰

Assim, as propostas artísticas se inter-relacionavam de modo espontâneo. O escultor alemão Raffael Rheinberg realizou a obra “Pedro e Paulo” com um barco encontrado no rio Tietê. Ao ser transportado para o MAC, o barco serviu de inspiração para a pintura do artista pernambucano Roberto Lúcio. As opiniões sobre a produção do workshop dividiram-se. Para o alemão Raffael Rheinberg, as obras dos brasileiros não possuíam uma reflexão voltada para a política, estando mais próxima do “expressionismo e da ideia de drama pessoal”. Sobre o assunto, o pintor brasileiro Marcelo Cipis expôs a opinião de que tanto os artistas alemães quanto os artistas brasileiros se estabeleceram numa relação cosmopolita, “mesmo considerando a diversidade dos brasileiros, própria de uma cultura muitas vezes mais heterogenia do que a alemã²¹”.

Nesse contexto, Alice conta que a produção de todas as pinturas da série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade” ocorreu de modo reservado e sem interferência direta de outros artistas. A pintura das telas aconteceu de modo simultâneo, ou seja, enquanto algumas camadas de tinta iam secando em uma tela, ela retomava a pintura de outro quadro. Assim, uma pintura nascia a partir da continuidade da outra. Sobre esse processo, Alice afirma que “esse vai e vem da pintura é um movimento recorrente na minha prática. Há uma simultaneidade, e não cada etapa por vez. (...) no *workshop*, eu não me lembro de terminar uma pintura para começar outra²²”.

Esse modo de pintar faz parte da união entre as telas e as transformou em uma série. A perplexidade de Alice diante do mundo interno (pessoal) e do mundo externo (coletivo) a fez pintar “individualidades expressadas em um tempo comum”. Apesar de ter sido organizada em como uma série, as cinco pinturas possuem autonomia própria ao mesmo tempo em que possui um fio condutor.

20. Entrevista concedida à autora em outubro de 2015.

21. Reportagem “Alemães mostram o que fizeram no workshop” do dia 23 de Janeiro de 1988 do jornal Folha de São Paulo, Ilustrada. Fonte: Acervo online da Folha de São Paulo. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br>. Acesso em: 21 Ago. 2015.

22. Entrevista concedida à autora em outubro de 2015.

3.2.1 No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade I

A série “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade” foi a segunda produção de Alice Vinagre a ser organizada em formato de “série”. Sobre essa produção, ela expõe características que nos ajudam a pensar na ideia de memória, inacabamento:

Apesar do meu trabalho não ser relativo à memória, essa série tem muitos aspectos da memória. Aquela coisa do passado que está no presente, para o mesmo momento, o mesmo espaço, a tela, não é? Tem sempre aquela coisa das camadas, do que foi apagado, do que ficou por cima. Até eu chegar nessa série (No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade) tive outros trabalhos que eu cheguei a te mostrar... Aquelas que eram sob madeira, o eucatex, que só depois eu passei para a tela... Era algo da memória mesmo, algo mais catártico, algo mais livre, aquela coisa de usar o espaço como uma área minha, onde ali eu colocava tudo, as vezes de forma proposital e outras vezes de uma forma mais inconsciente, sem ser tão deliberada²³.

A ideia de que a série nasce de outros trabalhos aproxima-nos da poética da artista que se molda em “registro e obra acabada, projeto e obra aberta. Vêm de dentro; dos sonhos e dos mitos que habitam em sua mente fértil.” (CÓRDULA, 1997, p.2). Assim, o fio condutor de seu trabalho permanece pautado nas reflexões sobre o ser humano e os mistérios da vida.

Na primeira obra (Fig.12) há a representação do símbolo do coração traspassado por uma flecha, imagem bastante usual em todo o ocidente, que pode significar a conquista ao amor e o sofrimento advindo desse sentimento. O símbolo do coração é uma imagem arquétipo que remete à ideia de centralidade. Como vimos no início desse capítulo, muitas culturas compreendem o coração como a casa dos sentimentos e dos mistérios humanos onde “o centro da individualidade, para o qual a pessoa retorna na sua caminhada espiritual (...) por ele estar no centro, os chineses fazem correspondências ao coração como elemento terra e o número cinco e em razão de sua natureza atribuem também o elemento fogo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p.280).

Na bíblia Sagrada Cristã, o coração é a morado do espírito que baliza as emoções do ser: “O coração alegre aformoseia o rosto, mas pela dor do coração o espírito se abate. (Bíblia Cristã, Provérbios 15-13). O coração é bastante presente na iconologia

23 Entrevista concedida à autora em de 23 de Outubro de 2015.

cristã. Assim, o sagrado coração de Maria envolto em chamas se vincula a pintura de Alice, fogo que arde o coração. É muito comum encontrarmos representações do coração de Maria em bíblias ilustradas e demais artigos religiosos. Por ter feito parte dos rituais da Igreja Católica e morar em um país cujo cristianismo é a principal religião, Alice retoma esse percurso espiritual, mesmo não fazendo mais parte dos preceitos da Igreja católica,

a existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo que tenha chegado, o homem profano que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso (...) até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo” (ELIADE,2010,p.27).

Figura 14 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade I*, acrílica sobre tela,1988,90x180cm.



Fonte: Coleção particular de Pierre Chalita (CE). Foto: Reprodução do acervo fotográfico da artista.

Os planos da pintura não são nítidos, no entanto, é possível perceber que o coração está em destaque e assume o primeiro plano, tanto pela sua cor chapada (vermelho), quanto pelo contraste com a obscura faixa de cor preta que está localizada na parte inferior do quadro.

O posicionamento do coração, ao centro esquerdo do quadro, condiciona o olhar aos elementos dispostos no segundo plano, onde elementos do repertório pessoal da artista aparecem com toda a força do círculo cromático. Há representação de figuras humanas que, segundo Alice, “surgem” com as pinceladas e insistem em permanecer sob as sobreposições de tintas.

A relação entre os personagens que se assemelham à figura humana, parecem se vincular à escrita pintada. Na parte superior à esquerda (fig.13), há inserções gráficas que são possíveis de serem lidas: “O meu coração (representação do coração) é de Jesus, minha alegria é a 1ª cruz”. Esse trecho escrito refere-se à partitura de um hino cristão tradicionalmente entoado em missas da Igreja Católica.

Figura 15 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade I*, acrílica sobre tela, 1988. (detalhe)



Fonte: Coleção particular, Pierre Chalita. Foto: Fotocópia do acervo da artista.

Essa memória faz parte da vida de Alice Vinagre, assim como de milhares de pessoas do mundo que se vincularam aos valores cristãos. Ainda em se tratando da memória, percebemos que ela transborda de uma identidade cultural que, simultaneamente, dividem o mesmo espaço. Alice converge os signos sociais e aproxima-os ao sentido do título da obra. Na parte inferior à direita (fig.14), podemos ler “Meu coração por ti gela, meus carinhos por ti [E] são” a ambiguidade das frases alicerça a ironia de seus sentidos.

Figura 16 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade I*, acrílica sobre tela, 1988. (detalhe)



Fonte: Coleção particular, Pierre Chalita. Foto: Fotocópia acervo da artista.

A sátira criada por Alice faz parte de um processo de dessacralização. Assim, o profano é entendido por Mircea Eliade (2010) como o oposto a qualquer manifestação “sagrada”. Desse modo, a tentativa de ironizar um hino católico é “resultado de um processo de dessacralização” (ELIADE, 2010, p.56) que se esforça em se libertar das amarras presentes no mundo religioso. Entrelaçando os dois textos, Alice Vinagre congrega a irônica relação entre o sagrado e o profano, o metafísico e a matéria, o instinto e o amor, o privado e o público.

3.2.2 No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade II

De modo diverso da paleta colorida da primeira pintura, o segundo trabalho possui uma obscuridade que se acentua com o destaque dos elementos em amarelo e vermelho. O centro da tela, que mede 150x120cm, destaca-se uma estrutura que se assemelha a um anfíbio numa relação que sugere ter sido capturado por uma serpente que perpassa o quadro numa alusão ao movimento de rastejar.

Quase toda a totalidade da pintura possui a cor preta como elemento predominante do segundo plano. A presença de todas as cores e a ausência de luz, a cor preta é tida como “evocador do nada e do caos (...) da confusão e da desordem, o preto é a obscuridade das origens e precede a criação de todas as religiões”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.743). Antes da criação do “deus sol” o mundo viveria sob a obscuridade, onde os mistérios da escuridão impediam qualquer crescimento de vida. A cor preta é constantemente associada à morte e às forças telúricas. Assim, o vermelho escuro dos elementos endossa a atmosfera de mistério da vida. Sobre os elementos da pintura, Alice afirma:

Então eu passei a perceber que havia esses dois movimentos, tanto uma procura de um resgate de um uso, como eventualmente algo que mesmo sem uma procura, se afluía. Porque por mais que não fizesse parte de uma memória pessoal, fazia parte de uma memória arquétipo. Por exemplo, um colega via alguma imagem e a identificava como sendo algo ligado ao candomblé, (fig.17) ele dizia, “Ah, isso aqui é um tranca rua”. Então algumas imagens que eu colocava eram arquétipos, passaram a aparecer na representação. E outras coisas que ativaram meu imaginário quando eu era criança, e então eu permiti colocar esses elementos de forma mais, hora por meio de representação, hora por meio do desenho, da escrita. Então tudo isso faz parte desse universo²⁴.

²⁴ 24 Entrevista concedida à autora em outubro de 2015.

Para Carl Jung (1987), a natureza individual de todo ser é o resultado de características únicas que o distinguem dos demais. No entanto, “(...) assim como não existe um só indivíduo tão diferenciado que tenha chegado a singularidade absoluta, assim também não existe criação individual de caráter absolutamente único” (JUNG, 1986, p.55). Sendo assim, a mitologia e o folclore de diversos povos se aproximam em torno do que Jung (1987) chama de “arquétipos”, ou seja, “formas e imagens de natureza coletiva que surgem por toda parte como elementos constitutivos dos mitos e ao mesmo tempo como produtos individuais de origem inconsciente” (JUNG, 1987, p.56).

Figura 17 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade II*, acrílica sobre tela, 150x 120 cm, 1988.



Fonte: Coleção particular. Foto: Fotocópia acervo da artista.

A serpente possui diversas simbologias mitológicas, considerada telúrica pelos povos do oriente médio, é tida como símbolo de tudo e de todos na totalidade da existência. No catolicismo, no imaginário judaico cristão, a serpente é tida como símbolo de forças obscuras e do demônio onde “a serpente simboliza o mal, decapita-la equivale a um ato de criação, passagem do ritual e do amorfo” (ELIADE, 2010, p.52). Há uma famosa imagem que faz parte da iconografia cristã, presente em igrejas, capelas e em livros litúrgicos que representa Maria (mãe de Jesus) em pé esmagando a cabeça de uma serpente, como se a mesma pudesse ter o poder de aniquilar qualquer força do mal. Nesse sentido, a serpente que se alimenta de sua presa, estaria se fortalecendo.

Figura 18 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade II*, óleo sobre tela, 1988. (detalhe)



Fonte: Coleção particular. Foto: Fotocópia do acervo da artista.

A referência mitológica às serpentes perpassa um extensivo campo imagético presente em diversas culturas, o famoso episódio da mitologia grega em que um sacerdote de Apolo, chamado Laocoonte o desagradou ao descumprir uma ordem, recebeu como

punição ataques de serpentes a seus filhos. Laocoonte tenta salvá-los, mas acaba morrendo juntamente com eles. Essa epopeia foi revisitada por diversos artistas, pintores, escultores, gravuristas e etc. Na escultura “Controlante e seus filhos”²⁵ atribuída aos escultores Alessandro, Arnodo e Polido, se tornou um clássico da teoria estética, tendo inspirado estudos sobre a fronteira entre a literatura e a pintura.

Tecer uma citação à história clássica do ocidente dentro de aspectos formais vinculados à dramas pessoais parece ser algo possível dentro da poética de Alice Vinagre, uma vez que a citação literária também se constitui uma característica de seu trabalho. De forma explícita ou implícita, a literatura se expande para a pintura de Alice com muita força. Acentuada em seu percurso, o símbolo da serpente permanece presente em outras séries posteriores.

A estrutura da pintura “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade II” é formada por três telas que se unem. Pela cor branca de uma delas, a pintura se complementa na dualidade de obscuridade e luz que perpassa toda a série numa ideia que remete ao equilíbrio dos opostos, a relação entre morte e vida.

3.2.3 No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade III

Alice Vinagre afirma que na década de 1980, residia próximo ao aterro do Flamengo, na zona sul da capital carioca, área bastante frequentada por moradores para a realização de eventos de ruas, praças, parques e aterros, para ela: “O convívio naquela comunidade, vendo as pessoas praticando esportes, andando etc (...) teve grande influência na minha produção, (...) Na época, eu gostava muito do Rubens Gerchman”²⁶. Desse modo, a cena da pintura III faz alusão à representação de um homem que caminha em um ambiente urbano, seus braços abertos e a sua expressão facial nos inclina a pensar que ele pode estar cantando, sob uma calçada branca em torno de um grande muro que abriga a pluralidade de cores. A pintura retoma o colorido da primeira obra e mantém o contraste com obscuridade da faixa preta, localizada na parte inferior da tela. A estrutura da imagem está submetida dentro de uma configuração bidimensional onde os planos não possuem nitidez e as cores regem às partes dentro da planaridade.

²⁵ Alessandro, Arnodo e Polido, Laocoonte, 40 a. C, 200cmX160cm, Museu do Vaticano, Vaticano.

²⁶ Entrevista concedida a autora em Janeiro de 2015.

Figura 19 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade III*, 1988, acrílica sob tela, 150X120cm.



Fonte: Acervo Particular. Fonte: Fotocópia do catálogo do workshop Berlin in São Paulo, 1988, Rejane Cintrão.

A forma, estruturada pelas cores, remete-nos à configuração formal do mapa mundi, onde a cor violeta (púrpura) indicar a silhueta do continente africano, o traçado preto que a contorna agrega dois elementos que estão dispostos em cima do muro; um

homem que se equilibra e uma espécie de triângulo branco, com pontas arredondadas e que no centro, possui o sinal de interrogação (“?”). O triângulo, para o budismo remete ao tempo triplo: Passado, presente e futuro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p.899). Pelo encontro de ângulos, o triângulo é símbolo da integridade e disposição interior. Na parte inferior da tela, torna-se possível fazer a leitura de um texto que resiste às camadas de tinta, a frase “Sem o menor sentir”. Esse trecho refere-se aos sentidos efêmeros travados na contemporaneidade, em outras pinturas, Alice utiliza o a frase “sem o menor sentimento”.

Figura 20 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade III*, 1988, acrílica sob tela, 150X120cm. (detalhe)





Fonte: Coleção Particular. Foto: Catálogo do workshop Berlin in São Paulo, 1988, Rejane Cintrão.

3.2.4 No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade IV .

Diferentemente das demais, a quarta pintura da série estrutura-se horizontalmente, o branco e o preto outrora utilizados numa relação de contraste, unem-se tornando a atmosfera do quadro mais cinzenta, especialmente no segundo plano. Na parte inferior à direita, há cinco seres que assemelham-se a membros do Klu Klux Klan²⁷, todos marcados com o sinal da cruz e com expressão facial que induz riso. Quatro deles estão reunidos lado a lado e o outro mais a frente com a cabeça coberta e as mãos fechadas segurando uma cruz. Na interseção entre os personagens, está escrita a palavra “brincadeirinha” com a intenção de tornar ainda mais nítido o jogo irônico. Alice Vinagre afirma que essa figuração se refere ao filme “Os demônios” de Ken Russell, 1971. O filme narra a violência exercida na cidade de Loudun, França, durante a santa inquisição, e por meio de uma trama obscura retrata a possessão coletiva de demônios que acontecera no século XVII.

Figura 21 Alice Vinagre, No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade IV, acrílica sobre tela, 100cmX200cm, 1988.



Fonte: Coleção Particular. Foto: Catálogo do workshop Berlin in São Paulo, 1988, Rejane Cintrão.

27. Klu Klux Klan Ku Klux Klan (também conhecida como KKK) é um termo que se refere a várias entidades racistas nos Estados Unidos da América que defendem a supremacia branca e o protestantismo como religião absoluta.

As possessões teriam tido início entre os membros da Igreja Católica que passaram a alimentar fantasias sexuais e a cometer pecados libidinosos, especificamente por um padre e freiras ursulinas que entraram em histeria. Devido as ações dos demônios, muitas pessoas foram “exorcizadas”, ou seja, tiveram seus demônios expulsos de seus corpos. As torturas do violento regime católico sensibilizaram Alice. Sobre a influência do filme, ela afirma que:

Depois de assistir a esse filme, eu fiquei muito impactada. Li que nessa cidade teve uma histeria coletiva e isso me impactou, vi também que isso era algo comum da época. (...) Tive uma formação católica, a ideia de “céu e inferno” me inquietava, eu sempre fui muito fantasiosa, então essas coisas me impressionavam muito, não era assim como algo passageiro. Quando criança, eu tinha medo de ir para o inferno, eu acreditava muito nisso²⁸.

A referência à formação religiosa de Alice Vinagre e a crítica construída na narrativa pictórica tornam evidente as suas memórias. A iluminação dos personagens destaca-se pela obscuridade localizada no segundo plano, a escuridão abriga traços que representam pessoas amontoadas. Segundo Alice, são dançarinas, semelhantes às “chacretes” do popular programa de televisão chamado “Chacrinha”. Sobre a exibição objetificada do corpo feminino, a pesquisadora Silmara Vitto (2009) cita Barbosa; Rito, (2006) para expô-las “características” das mulheres: “As moças não eram propriamente vulgares, mas tinham certo “ar de pecado”, reforçado pela pintura exagerada das sobrancelhas, olhos e bocas e as roupas curtíssimas e muito justas”. (BARBOSA; RITO, 1996, 119-120 Apud VITTO, 2009, p.7). A associação da mulher à lascívia remonta aspectos bíblicos em que a primeira mulher (Eva) criada por Deus teria condenado toda a humanidade a viver em pecado. Assim, Alice mescla sentidos e expõe de modo satírico as injunções da sociedade patriarcal.

Desse modo, a representação do corpo no feminino, que paira acima de um percurso, remete à Alice e ao seu sentimento interior miscigenado aos desafios cotidianos. Os traços que dão suporte aos pés da personagem remontam a memória infantil de Alice Vinagre, quando pulava “amarelinha”. Essa brincadeira tem suas origens em treinamentos militares do Império Romano e ao longo do tempo foi sendo resignificada em cada sociedade que a adotou. No Brasil, a “amarelinha” possui dois eixos o “céu”, espaço destinado ao fim do trajeto com êxito e o “inferno”, local onde as pessoas retornam caso se envolvam em percalços no longo trajeto que separados os dois eixos.

²⁸

Entrevista concedida à autora em Janeiro de 2015.

Ao trazer a “amarelinha” para a pintura, Alice a associa à vida, usa-a como metáfora para os percursos e os percalços enfrentados em sua jornada pessoal no exercício de existir.

O caminho em destaque segue ao encontro de um grande coração, onde está escrito a seguinte frase “O caminho de casa passa por dentro”. Ao lado direito do coração, há uma mulher com um vestido que se dissolve à cor, os sutis traços parecem surgir de dentro do coração, como se houvesse uma transmutação da personagem anterior. Para Alice, o sentido de “casa” exposta na frase refere-se à nossa “casa” interior, pessoal. Gaston Bachelard (2006) utiliza metáforas do ambiente de casa, de gavetas, portas e janelas para pensar o ser humano. Assim, a casa vincularia-se a ideia de abrigo, ambiente íntimo, introspectivo:

(...) a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, as vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 2006, p.26)

Sendo o nosso corpo a morada da alma, somos nossos próprios deuses, habitamos a nossa casa no mundo. A partir de metáforas sobre casas, Bachelard (2006) narra descrições de casas que se enlaçam às nostalgias humanas. Os andares da casa, seu porão e o sótão simbolizam os diversos estados da alma. Assim, o retorno para “casa” expresso por Alice passa por dentro de reminiscências psicológicas de sua memória, infância e espiritualidade.

3.2.5 No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade V

A quinta pintura da série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade” representa um ambiente submerso às águas cuja turbulência se deve a um maremoto. Desde antiguidade a água, o fogo, a terra e o ar são tidos como elementos essenciais para a vida e vinculam-se a várias concepções físicas como sólido, líquido, gasoso e plasma. Todos esses elementos se congregam à obra, que é dividida em dois espaços, superior e inferior, ambas formam uma única imagem.

Figura 22 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade V*, 1988, acrílica sob tela, 110x200cm.



Fonte: Catálogo do workshop Berlin in São Paulo, 1988. Foto: Rejane Cintrão.

Ao falar sobre essa pintura, Alice afirma que foi feita pensando na ideia de “catástrofe”. A disposição dos elementos pictóricos confere dramatização à tela. À esquerda do quadro, há um vulcão que jorra altas lavas de fogo sob uma mulher em expressão de desespero, que emerge sob as águas e ergue o braço em sinal de pedido de socorro. A parte superior, adjacente à primeira parte, possui fundo completamente negro e uma representação de objeto boia de ar que simboliza a esperança de salvação.

A força expressiva dos traços rápidos e a pluralidade de cores presentes na composição intensificam o caráter simbólico. Para Jung(1987), “vivemos sempre em como que em cima de um vulcão, e a humanidade não dispõe de recursos preventivos contra uma possível erupção que aniquilaria todas as pessoas ao seu alcance” (JUNG, 1987, p.17).

A pintura se divide a partir da obscuridade do mar e os elementos que o cercam. A parte inferior da imagem retrata um homem submerso ao mar que se movimenta com fortes ondas da direita para a esquerda. Logo acima do personagem, há elementos que não pertencem ao ambiente aquático, como carros, animais terrestres, como resultado dos movimentos das águas, os planos se dissolvem.

Abaixo do homem representado, há dois peixes imersos na superfície do mar, como se estivessem mortos, ao fundo, pinceladas vermelhas no obscuro mar intensificam a ideia de “catástrofe”.

Figura 23 Alice Vinagre, *No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade V*, 1988, acrílica sob tela, 110x200cm. (detalhe).



Fonte: Catálogo do workshop Berlin in São Paulo, 1988. Foto: Rejane Cintrão.

O mar é tido como sendo “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p.592). Assim, pela sua liquidez e constante movimento, o mar se tornou metáfora para a vida e seus mistérios, às incertezas e às obscuridades presente em toda vida.



O QUE NÃO SE ESVAI



Avaliar o tempo em que se vive é uma tarefa árdua. Por isso, estabelecer momentos históricos para delimitar o início de acontecimentos parece algo quase inalcançável, uma vez que as perspectivas de análises estão sujeitas a condicionamentos parciais, por vezes, incutidas pelo presente. O esmero de uma minuciosa análise histórica pode considerar as diversas influências que marcaram o tempo. Não obstante, ainda é possível correr o risco de a suposta análise deixar escapar algo que, aparentemente, não significava nada, porém, mais tarde, com a ação descortinadora do tempo, evidenciar outras perspectivas de análises. Desse modo, “o pesquisador é um espectador de histórias narradas que depois produzirá uma hermenêutica para compreender o peso de cada deslocamento temporal, sabendo que é no presente que se tece essa narrativa” (LIMA, 2014, p.23).

O tempo presente subtrai conclusões. Por isso não compreendemos com clareza a densidade do nosso tempo, a História ainda está o delineando. Muito tem-se falado sobre a pós-modernidade ou a modernidade tardia. Para o sociólogo Zygmunt Bauman(1999), as angústias das promessas civilizatórias não cumpridas pela modernidade geraram o que chama de “Mal-estar da pós-modernidade”, onde os movimentos gerado por esse mundo e compartilhado por todos os seus habitantes que estão “a contra gosto, por desígnio ou à revelia, em movimento.” (BAUMAN, 1999, p.9). Reconhecer limitações sobre a análise desse tempo é compreender que muitas perspectivas fogem ao nosso alcance. Assim, o nosso estudo se vinculou a uma década cujas mudanças descortinaram novos modos de vida causada pela intensificação dos sistemas de comunicação e a nova estrutura na dinâmica social do mundo. A pintura, herdeira de todos esses desdobramentos, traduz-se em possibilidades diversas, tanto nos recursos materiais como na abordagem da atmosfera que a cerca. Desse modo, compreendemos a ideia de “retorno à pintura” nos anos 1980 como um estereótipo. Balizamos essa reflexão na pesquisa da historiadora Joana D’arc Lima (2014), autora que inspirou esse trabalho.

Nas últimas décadas, muitos estudos buscam compreender o processo multicultural do nosso tempo, tentando identificar as ações de influências, trocas e entrelaçamentos causadas pela globalização. O processo de negociação, conciliação ou adaptação da cultura local, frente ao global, dá-se por meio de diversos mecanismos, para Moacir dos Anjos (2005), não é possível pensarmos em “aculturação”, já que esse termo se refere à sobreposição de uma cultura sobre a outra, ou seja, a prevalência de uma cultura “dominante”, impossibilitando as trocas de saberes e reelaborações de

experiências.

Assim, a pintura e a arte como um todo se transmutam entre “os modos pelos quais elas lidam com esse mesmo universo, em que se mistura cultura industrial urbana, tradições populares, imagens que circulam na mídia via televisão, cinema e meios impressos” (FREITAS, 2010, p. 54). De modo semelhante, podemos aproximar a poética da artista paraibana Alice Vinagre à uma arte livre com o que se entende por “território cultural”, ou seja, não parece haver a preocupação de defesa à uma identidade territorial. Se há citações de aspectos tidos como “regionais” em seus trabalhos, isso se deve ao pluralismo de referências próprio das produções contemporâneas e por seu trabalho se constituir como autobiográfico. Sobre esse aspecto do seu trabalho, ela diz:

Eu identifico elementos da minha cultura, mas também outras coisas dentro da minha vida cotidiana, por exemplo, eu fui uma criança muito fantasiosa, tudo eu me impressionava, eu acho que tem muito disso nessas pinturas, tem também literatura de cordel, a influência não apenas nas temáticas em si, mas no tratamento da imagem²⁹

Desse modo, a autocitação (elementos autobiográficos) e o uso de repertório histórico, explicitam o retorno à experiência de processar os dados ofertados pelo tempo. No caso de Alice Vinagre, um tempo que é contato pela memória pessoal. Para tanto, entrevistamos a artista e a sua fala constituiu-se como elemento norteador das leituras das obras e do seu tempo. Nesse processo de coleta de dados por meio de entrevistas, utilizamos os estudos da pesquisadora Lucila Delgado (2006) que compreende a história oral como meio de obter dados sobre a memória, tempo e identidades.

Buscamos nos trabalhos de Alice Vinagre, especificamente na série analisada, refletir sobre a relação entre arte e vida, o sagrado e o profano, o pessoal e o coletivo. Não tentamos classificar a artista e a sua produção dentro de uma determinada estética, mas consideramos as recorrências da sua poética com as demais produções dentro desse percurso da história da arte contemporânea. Assim, utilizamos as reflexões de Michel Baxandall (2006) e tentamos reconstruir a arte e o tempo de Alice Vinagre em fatos individuais. Nesse processo, a série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade” foi analisada por meio da descrição, já que a compreendemos como uma representação do que pensamos sobre a obra. O título “O que não se esvai” do presente texto, reflete a ideia de infinitude e incompletude própria das perspectivas de análise e possibilidades de leitura à um trabalho artístico. Desse modo, esse trabalho espera ter contribuído para reflexões sobre a obra de Alice Vinagre, assim, desejamos que a reflexão

²⁹. Entrevista concedida à autora em 11 de fevereiro de 2015.

desse trabalho possa contribuir para o nascimento ou a expansão de demais pesquisas sobre a artista e sua arte.

FONTES PRIMÁRIAS

VINAGRE, Alice. Depoimento (11 de Fevereiro de 2015). Entrevistadora: Isis Moura. João Pessoa, PB. Entrevista concedida a presente dissertação de mestrado.

VINAGRE, Alice. Depoimento (11 de Janeiro de 2015). Entrevistadora: Isis Moura. Recife, PE. Entrevista concedida a presente dissertação de mestrado.

VINAGRE, Alice. Depoimento (14 de Junho de 2015). Entrevistadora: Camille Morat. Entrevista online.

VINAGRE, Alice. Depoimento (19 de Dezembro de 2015). Entrevistadora: Isis Moura. Recife, PE. Entrevista concedida a presente dissertação de mestrado.

VINAGRE, Alice. Depoimento (23 de Agosto de 2015). Entrevistadora: Isis Moura. Recife, PE. Entrevista concedida a presente dissertação de mestrado.

REFERÊNCIAS

ACERVO, Folha de São Paulo, Ilustrada, pág. 44. 23 de Fevereiro de 1988. “**Alemães mostram o que fizeram no workshop**” Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1988/02/23/2/> Acesso em 31 de Out de 2015.

ACERVO, **Galeria Virtual Gamela** > Artistas > Exposições de pinturas e objetos de arte. Disponível em <http://www.galeriagameladearte.com.br/artistas.aspx?cod=19>. Acesso em 22 de Ago de 2015.

Acesso em 12 de Ago de 2015.

ALBUQUERQUE Jr., D. M. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

ALVAREZ, Ferreira, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Agripina Encarnación Alvarez Ferreira. Edue, Londrina, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf.

Acesso em 22 de Ago de 2015.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da historia oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____, **As ordens provisórias da razão**. Texto curatorial da exposição “Azul” no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em 2002.

_____, **Local/global: Arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zavar. Edu, 2005.

- ANJOS, Moacir dos. **Azul in Azul: Alice Vinagre: Intervenção na arquitetura Barroca do convento de Santo Antônio**. João Pessoa: Gráfica Santa Marta/FUNC. 2008.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARRETO, Borba Augusto Alvaro. **Eleições e mudanças políticas no Brasil dos anos 80: Análise a partir de uma unidade subnacional (Pelotas, RS)**. Pensamento Plural, Nº4, (11-35), Janeiro/junho de 2009. Disponível em: <http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/04/01.pdf> Acesso em 22 de Set 2015.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**, Ed. Zouk, São Paulo, SP. 2001.
- _____. **Arte contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Contracapa, Rio de Janeiro, 2001.
- _____. **Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas**. Revista do curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil, PUC, Rio de Janeiro, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução Marcos Penchel, Jorge Zahar Ed, Rio de Janeiro, 1999.
- _____. **O Mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 1998.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução Vera Maria Pereira: Companhia das Letras, São Paulo, 2006.
- BECHARA, filho Gabriel. **Arte Paraibana**. In Arte Atual Paraibana. João Pessoa: Funesec / Governo da Paraíba, 1988.
- BEINJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutividade técnica**. São Paulo. Zouk. 2012.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BESSA, Antônio Sérgio. **A deseducação de Paulo Bruscky**. Revista Portfólio EAV, 2014, Nº3. Disponível em <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1213> Acesso em 28 Ago de 2015.
- Bíblia sagrada cristã – Bíblia online** disponível em: www.bibliaonline.com.br/acf/busca?q=cora%C3%A7%C3%A3o%20que%20arde&p=2 Acesso em 22 de Nov de 2015.
- BOIS, Yve- Alain. **Pintura: A tarefa do luto**. Revista ARS (São Paulo), Volume 4, Nº7, 2006. ISSN 16785320. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202006000100010&script=sci_arttext. Acesso em 23 Dez de 2014.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade - lembranças de velhos**. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994. 484p.

BOURDIEU, Pierre. Alain Darbel. **O amor pela arte: Os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. – 2º Edição. Editora Universidade de São Paulo, Zouk, Porto Alegre, 2007.

_____, **Ato Institucional nº 5, 13 de dezembro de 1968**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm Acesso em 24 de Ago de 2015.

BRASIL, **Constituição Federal de 1988**. Disponível em <http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10730738/inciso-ix-do-artigo-5-da-constituicao-federal-de-1988> Acesso em 21 de Ago de 2015.

_____. Documento oficial da presidência da república. **Constituição de 1988**. LEI Nº 7.505/86. Disponível em http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/leis/L7505.htm Acesso em 30 de Ago de 2015).

CAMUS, Albert. **Discurso em 10 de Dezembro de 1957**, cerimônia do Prêmio Nobel. In: Araújo, pinto. Gabriel Pedro. **O papel do escritor em Albert Camus**. [Dissertação de mestrado], Programa de Pós-graduação em Filosofia, UNB, Brasília, 2013. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14337/1/2013_PedroGabrieldePinhoAraujo.pdf Acesso em 14 de Outubro de 2015.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A globalização imaginada**, tradução Sérgio Molina, São Paulo-SP, Ed. Iluminuras, 2007.

CANONGIA, Lígia. **Tunga: Da partitura ao objeto**. Disponível em:

_____. **Anos 80: Embates de uma geração**. São Paulo: Editora Barleu, 2008.

CARVALHO, Marcelo Sário. **A trajetória da internet no Brasil: Do surgimento das redes de computadores à instituição de mecanismos de governança**. [dissertação de mestrado, M Sc, Engenharia de sistemas de computação, 239p, COPPE/UFRJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <http://tele.sj.ifsc.edu.br/~tisemp/RES/Internet-BR-Dissertacao.pdf>. Acesso em 30 Ago de 2015.

Catálogos de artistas > **Alice Vinagre**. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?seccion=artistas_biografia&cd_verbete=1008&cd_item=1&cd_idioma=28555. Acesso em 13 de Jun de 2014.

CATANNI. Icleia Borsa. **Pensamento crítico**; 3. Organizador: Aguinaldo Farias – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CEVPMP Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória da Paraíba – Notícia **Comissão terá acesso aos arquivos da polícia militar da Paraíba no período da ditadura militar**. Disponível em <http://www.cev.pb.gov.br/index.php/noticias-lista?start=18> Acesso em 19 de Set de 2015

CHAVES, Dyógenes. **Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/ NAC**. Dyógenes

Chaves. Gomes (org.) Coleção: Fala do Artista; 1. Editora: Funarte. Ano: 2004.

_____. **As artes visuais na Paraíba: 1900 – 2010.** Arte&crítica, Jornal da ABCA, nº27, Ano XI, Junho de 2013. Disponível em <http://abca.art.br/n27/13artigos-dyogenes.html> Acesso em 25 de Ago de 2015.

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. (org) Carlos Sussekind, Tradução: Vera da Costa e Silva, 2º edição, José Olympio, Rio de Janeiro, 1989.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** 2º Edição. Lemos Editorial, São Paulo, 2002.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna,** São Paulo: Editora Martins Fontes, São Paulo, 1993.

CNV, Relatório da Comissão Nacional da Verdade, Volume II Textos temáticos IV, **violação dos direitos humanos nas igrejas cristãs.** Disponível em <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/Volume%202%20-%20Texto%204.pdf> Acesso em 19 de Set de 2015.

CÓRDULA, Raul. **Tintas sobre papel,** texto curatorial da exposição "Desenhos e aquarelas" de Alice Vinagre na galeria Vicente do Rego Monteiro da fundação Joaquim Nabuco, Recife/PE, 1997.

_____. **Memórias do Olhar,** Raul Córdula. - João Pessoa: Edições Linha D'Água, 2009.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **BR 80: Cenário social da década** In BR 80 Pintura Brasil década de 80. São Paulo: Itaú Cultural, 1992.

COSTA, Robson Xavier da. **Trajetórias do olhar: Pintura Naif e história da arte Paraibana.** (Dissertação de mestrado), Programa de pós-graduação em História da UFPB. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/6036/1/parte1.pdf> Acesso em Nov de 2015.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **A pintura em questão.** Revista Poesis, nº7, p.17-28, Julho de 2011, São Paulo, SP.

CUNHA, Luís Antonio. **O Golpe na Educação.** Rio de Janeiro: Jorge Ziar, 1985.

DANTO, Arthur. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Edusp, 2006

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo,** 2003. PDF. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>. Acesso em 09 Dez. 2014.

DELGADO, Lucila de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo e identidades.** Ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2006.

DIAS, Adriano Batista. **Em tempos de SUDENE.** Revista econômica do Nordeste,

Fortaleza, V.30, Edição especial, págs. 840-855, Dezembro de 1999. Disponível em http://www.bnb.gov.br/projwebren/Exec/artigoRenPDF.aspx?Cd_artigo_ren=122 Acesso em 29 de Ago de 2015.

DIAS, Souza Geraldo. **Torres de Babel: Considerações teórico- práticas sobre texto e imagem.** 16º ANPAP, Florianópolis, 2007. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/138.pdf> Acesso em: 07 Nov de 2015.

Dicionário das artes Visuais da Paraíba. Disponível em: <http://artesvisuaisparaiba.com.br/historia/> Acesso em 30 de Agosto de 2015.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, Tradução de Giovanni Cutolo, Perspectiva, São Paulo, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** Tradução: Rogério Fernandes. – 3ª edição, Editora WMF, Martins Fontes, 2010.

FABRIS. Anateresa (Org.) **Modernismo e modernidade no Brasil.** Campinas,SP:Mercado de letras,1994. (Coleção de arte: ensaios e documentos).

FARIAS Agnaldo. **Arte brasileira hoje.** São Paulo: Publifolha, 2007. (Coleção Folha Explica).

FARIAS Valquíria. **O espaço de infinitas possibilidades.** Disponível em:<http://www.alicevinagre.com.br/> Acesso em: 14 de Maio de 2014.

FARIAS,Agnaldo. **Arte brasileira hoje.** São Paulo:Publifolha Editora,2002.

_____.**80/90 modernos, pós-modernos,etc.** Instituto Tomie Ohtake,São Paulo,2009.

FARO, J.S. **Realidade, 1966-1968: Tempo da reportagem na imprensa Brasileira.** UFRGRS, 1998. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ensinodareportagem/artigos/revistarealidade.pdf>. Acesso em: 27 de Ago de 2015.

FERREIRA, Gullar. **Dor e arte.** Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS! (5-11), 1995.

FREITAS, Carlos E. Riccioppo. Leonilson,**1980-1990.** (Dissertação de Mestrado), Programa de pós-graduação em teoria e aprendizagem,USP,São Paulo,2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-01122010-100427/pt-br.php> .Acesso em Dez de 2014.

FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea.** Editora presença, São Paulo,1988.

GALVÃO, Roberto. **Da figuração à construção.** *BR 80 – Cenário social da década* In BR 80 Pintura Brasil década de 80.São Paulo:Itaú Cultural,1992.

Garcia, Roseli. Entrevista de Saulo Queiroz a Roseli Garcia da Galeria Gamela. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bdpl1-GAOrU> Acesso em 22 de Ago de 2015.

- GIL, Fátima de Maria, **Recursos humanos em nutrição no Brasil** - Nutricionistas. Scielo. Cad. Saúde pública, Vol.2,nº4, Out/Dec, Rio de Janeiro, 1986. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X1986000400014 Acesso em 24 de Out de 2015.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: A semana que não acabou**. Companhia das Letras, São Paulo,2012.
- GREENBERG, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. [Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003
- HANS,Belting,**O Fim da História da Arte**, trad. R. Nascimento, São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**, São Paulo:SP,Ed. Loyola,16ª edição,2007.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**.Tradução; Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70. 2010.
- HERKENHOFF,Paulo.**Pernambuco Moderno**, Recife:Instituto Cultural Bandepe,2006.
- <http://issuu.com/tungaagnut/docs/modulo?e=6320427/3713096#search>. Acesso em: 01 jul.2014.
- IBGE, > **Memória institucional**. Disponível em <http://memoria.ibge.gov.br/en/sinteses-historicas/historicos-dos-censos/censos-demograficos.html>. Acesso em 11 de Agosto de 2015.
- ITAÚ Cultural, Enciclopédia. **Dados sobre a artista Alice Vinagre**. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/en/pessoa22263/alice-vinagre> Acesso em 22 de Setembro de 2015.
- JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira, **Instituição pública X Gestão personalista: O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985)**. V Seminário Internacional, Fundação casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Fabr%C3%ADcia-Cabral-de-Lira-Jord%C3%A3o.pdf> Acesso em 20 de Agosto de 2015.
- JUNG, Carl Gustav, **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. CG.Jung; [trad. Maria Luíza Appy,Dora Mariana R. Ferreira da Silva] Petrópolis,RJ: Vozes,2000.
- _____.**Psicologia e religião**. C.G. JUNG. [Trad. Pe. Dom Ramalho Rocha. Ed. Vozes, Petrópolis,1987.

Kato, Yuki Gabriela; Veiga Gomes Grazielle; Laurentino Camacho, Josiane; Schiefer Branquillo Thiago; Sawada Sayuri, Vanessa. **O potencial sócio político do Flash Mob no Brasil**. INTERCOM - XXIX Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação – UNB, 6 a 9 de Setembro de 2006. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1587-1.pdf>. Acesso em 24 de Nov de 2015.

KINZO, Maria D´Alva G. **A democratização brasileira: Um balanço do processo político desde a transição**. São Paulo Persc. Volume 15, nº4, out/dez, São Paulo, 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000400002 Acesso em Ago de 2015.

LIMA, Joana D´arc de Sousa. **Cartografia das artes plásticas do Recife nos anos1980: Deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo**. Programa de pós-graduação em História, UFPE,2012. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7615> Acesso em: Dez de 2014.

_____. **Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980**. Ed. Universitária da UFPE, 360 p. Recife, 2014.

LONTRA, Marcos. **Texto curatorial da exposição “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade”** NAC - PB, Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba,1995.

LOPES,Almerinda da Silva. **A pintura capixaba nos anos 80**.In BR 80 Pintura Brasil década de 80.Itaú Cultural,São Paulo,1992.

MACARIM, José Pedro. **A política econômica do governo Sarney: Os planos cruzados (1986) e Bresser (1987)**.. IE/UNICAMP, nº157, Campinas, 2009. Disponível em <http://www.eco.unicamp.br/docdownload/publicacoes/textosdiscussao/texto157.pdf> Acesso em 29 de Ago de 2015.

MATISSE, Henri. **Jazz**. (Fac-símile do exemplar nº 169 da edição original de Tériade Éditeur, 1947), Paris, França, 2005. Disponível em <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/downloads/matisse-cut-outs-artworks.pdf> Acesso em 21 de Dezembro de 2015.

Ministério da Cultura, **FUNARTE**. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/> Acesso em 20 de Agosto de 2015

MORAIS, Frederico. **A arte nos tribunais militares** in Pensamento crítico; 2. Organizador: Silvana Sefrim – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MORAIS, Frederico. **Anos 80: A pintura resiste**. *BR 80 – Cenário social da década* In BR 80 Pintura Brasil década de 80.São Paulo:Itaú Cultural,1992.

_____. **Anos 60: A volta à figura: Marcos históricos. Cadernos de história da pintura**, nº 5. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange; texto de Frederico Moraes. São Paulo: Instituto cultural Itaú, 1994.

NASCIMENTO, Ângela Cristina Moreira. **SUDENE, Informação e Educação em Pernambuco, 1960-1980**. Dissertação. (PPGCI - Mestrado em ciência da informação. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011. Disponível <https://www.ufpe.br/ppgci/images/documentos/disserta/2009%20angela.pdf> Acesso em 14 de Agosto de 2015.

NEVES, Teixeira Ana Luiza. **Os salões nacionais de arte em Belo Horizonte na década de 1980: Especificações dos salões temáticos**. (Dissertação) Programa de pós-graduação em artes, UFMG, 2014. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/EBAC-9RDHYU/disserta__o_completa_ana_luiza_neves.pdf?sequence=1 Acesso em 07 de Set de 2015.

NEWTON, Carlos Júnior. **A ilha baratária e a ilha Brasil: 1990-1995**/ Carlos Newton Júnior – Natal: UFRN, Editora Universitária, 1995.

OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade**. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_gg_objetividade1.php Acesso em 11 de Ago de 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 15ª edição, 2001. Disponível em: <https://app.box.com/s/8324d4b170a0d268e39a> Acesso

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Ed Léo Cristiano, 2002.

PEDROSA, Sebastião. (Org.) **O artista contemporâneo pernambucano e o ensino de arte**. Editora Universitária UFPE, 2010.

PONTUAL, Roberto. **A arte Brasileira Contemporânea**, Coleção Gilberto Chateaubriant. Ed. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1979.

Prefeitura da Cidade do RJ, **Memória da destruição**. Dados sobre o Parque Eduardo Brigadeiro Gomes, “Aterro do flamengo”. Secretaria das culturas, Arquivo da cidade, 2002.

Disponível em HTTPS http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101439/memoria_da_destruicao.pdf

REINALDIN, Ivair. **Em torno de uma ação de “A moreninha”: Algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980**. Revista Arte e ensaios, Nº25, maio de 2013. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_ivair.pdf Acesso em 20 de Dezembro de 2015.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: Repressão e pretensão de**

legitimidade: 1964-1984 [livro eletrônico], Londrina: EDUEL, 2013. Disponível em <http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/ditadura%20militar.pdf> Acesso em Agosto de 2015.

RILKE, Rainer Maria. **As Elegias de Duíno**. Tradução e introdução: Maria Teresa Dias Furtado. Ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1993.

SCOCUGLIA, Afonso. **Globalização, trabalho e docência: Constatações e possibilidades**. Revista online Histedbr, Campinas, edição especial, 175-190, Ago de 2010. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/38e/art11_38e.pdf Acesso em Ago de 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

TAVOLA, Luz Maria Luisa. **Isa adrene: Fazendo política com a xilogravura – Anos 60**. Revista Poésis, nº11, p.93-102, Nov. 2008. Disponível em http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis11/Poesis_11_isaaderne.pdf Acesso em 13 de Agosto de 2015.

VENEROSO, de Freitas Maria do Carmo. **Caligrafias e escrituras: Diálogos e intertexto no processo escritural nas artes do século XX**. Revista Em Tese, V.5. P. (81-89), Belo Horizonte, 2002.

VINAGRE, Alice Farias. **O feminino no mito de Shiva e Parvati**. (Monografia de especialização em psicologia clínica). Universidade Veiga de Almeida. Recife, 2009.

VITTO, Silmara; SPERB, Rafael; PAZ, Camila. **O uso da imagem feminina nos programas de auditório: Do Chacrinha ao pânico na TV!**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0990-1.pdf> Acesso em 14 de Fev. de 2016.

ZACCARA. Madalena de F. P. ZACCARA, Madalena de F. Pekala. **Anotações sobre as artes visuais na Paraíba**. João Pessoa, Ideia, 2009.

_____. **Texto e imagem, memória e ficção na obra de Alice Vinagre**. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/madalena_de_fatima_zaccara_pekala2.pdf. Acesso em 13 de Abril de 2014.

ZAMBONI, Sílvio, **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3. Ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

ZÍLIO, Carlos. **A difícil história da arte Brasileira**. Folha de São Paulo. São Paulo, Folhetim, out. 1983.

_____. **A Querela do Brasil**. Revista Malartes nº2, dez/ja/fev, 1976.

APÊNDICE

Entrevista à Alice Vinagre em seu ateliê

Recife, 08 de Janeiro de 2015.

I-Fale um pouco da sua produção na década de 1980, sobre a sua época na Escola de Belas artes no Rio de Janeiro.

A- Na década de 1980, eu fui estudar pintura na escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. A minha pintura era algo ((pausa)), por assim dizer... “explícita”. Eu trabalhava com figura humana, fazia estudos de desenho de observação de mim mesma, de amigos e familiares como modelos e as vezes eu também fazia os estudos com fotografias, eu sempre gostei muito de desenhar, mas a minha produção era, sobretudo em pintura. Nessa época, eu utilizava como suporte o eucatex que era o material mais acessível por ser mais barato, então eu ia à madeiraria comprava a folha do *eucatex* e pedia para cortar do tamanho que eu queria e sempre sobravam uns pedaços então vem um pouco daí a ideia de fragmentos, porque as vezes eu fazia um trabalho, depois mais outro e em seguida os juntava. Enfim, no início eu trabalhei sobre diversos suportes, tento o *eucatex*, que eu lixava e fazia tudo o que é recomendado para preparar o suporte, retirava qualquer resquício de cola, passava uma base de tinta branca e etc. Eu também usava todos os tipos de cartão rígido, como o cartão dos blocos de desenho, eu pintava e pronto, não tinha muita frescura. Primeiro porque a tela era mais cara e mandar fazer as vezes se tornava muito complicado, mas o *eucatex* supria a necessidade, durante muito tempo eu trabalhei com esse material, depois fui trabalhando com a tela e demais suportes.

Um coisa interessante desse suporte (*eucatex*), é que acontecia muito aquilo que te falei sobravam uns pedaços fininhos, o resto dos cortes. E neles eu trabalhava bastante porque eu gosto da ideia do incompleto, do corte, de faltar um pedaço. A imagem não fica completa e dá uma ideia de fragmento. Não era um processo consciente do tipo ((muda entonação))“ ah, eu vou fragmentar”, não, não... era algo mais intuitivo.

I-E quanto aos temas, quais assuntos te interessavam? Fale um pouco sobre isso.

A Sim... Eu morava na época perto do aterro do flamengo (Rio de Janeiro), então o convívio ali naquela comunidade, vendo as pessoas praticando esportes, andando e circulando. Isso teve grande influência na minha produção, isso era bem no início da década de 1980. Na época, eu gostava muito do Rubens Gerchman. Nessa época havia também o discurso da nova figuração brasileira, hoje eu percebo que houve uma influência. Nessa mesma época, eu estava envolvida com uma pesquisa que tinha o título: “Mulher: Relatos do cotidiano”. Era uma pesquisa que visava abordar a mulher em diversas situações, tenho pouco registros fotográficos, vendi quase a série toda por meio de um consórcio organizado por uma tia, em João Pessoa.

I-Nessa série você trabalhava a questão de gênero feminino? Como foi a abordagem?

A-Sim tangenciava a questão de gênero, inevitavelmente. Mas era traspassado por diversas situações humanas, sem julgamento de valor ou aspecto moralizante. Uma das imagens faz alusão à rostos com tarjas pretas nos olhos, sabe? Eram imagens cotidianas, algumas representações de mulheres na praia, mas tinha um tratamento com a figura e com o trabalho que era realista, mas não algo que buscasse uma realidade objetiva... Entende? ((Pausa na fala))

I-Era uma representação figurativa?

Não, não eram figurativa, as imagens tinham um cunho naturalista, o tratamento da imagem era algo mais despojado da figura. ((Levanta-se)) Vou tentar localizar algumas

fotografias dessa série e no nosso próximo encontro te mostro. Tenho muitos materiais que ficam entre aqui (ateliê) e outros na minha casa.

I-Fale um pouco mais da sua produção da década de 1980, das exposições que participou e etc.

A-Eu não estou sendo linear ((risos)) estou pulando partes, mas então, teve um período, até 1983 ou 1982 ((apresenta dúvida)) que teve toda essa fase, então de qualquer forma, já está tudo junto, né? Houve influência do cinema, da fotografia, do sentimento que traduz o “instantâneo”. Imagens coloridas, ou em preto e branco como se fossem movimentos, sabe quando uma imagem passa rapidamente sob a sua visão? Ou como se fossem sob a visão de uma boate, sob múltiplas luzes, efeitos, é algo por aí.

Depois de toda essa produção, teve uma ruptura, uma mudança de sentido. Acho quem em 1981 ou 1982 eu li um livro chamado “Não apresse o rio, ele corre sozinho” de (Barry Steves, 1970) que é sobre o zen budismo, uma experiência de uma comunidade da Califórnia, várias pessoas ligadas à Gestalt terapia, ao zen, eram pessoas tidas como “alternativas” que assumiam essa filosofia de vida, é um livro muito bom. Foi a partir da leitura desse livro que tudo mudou. Tudo já devia estar germinando, quando eu voltei para o Rio de Janeiro, minha pintura ficou diferente. Ela se tornou mais primitiva, mais bruta. Passa a surgir com mais presença do grafite, a palavra escrita mais explicitamente. O livro falava sobre a consciência, da possibilidade do ser tornar presente o que está acontecendo internamente, e isso remete muito a uma postura budista. Hoje eu percebo (e estou falando com a visão de hoje, uma revisão disso – ((risos)) que a “presença” se refere à um fenômeno mental. Onde você pode passar a ver o que está passando na sua própria consciência. Bem diferente de quando estamos no automático, entende? Nesse período eu obtinha os temas para os meus trabalhos a minha volta, ou seja, o cotidiano: Uma música que estava sendo tocada, fatos do dia anterior, livros que estava lendo, mas nunca ficaram de lado as memórias e a bagagem que já temos. E eu ia tecendo ali. Outra coisa, eu nunca trabalhei com apenas um único material. Sempre trabalhei com vários materiais, mesmo se eu estivesse me dedicando à uma série, eu sempre aproveitava os intervalos de secagem das pinturas. Deixava-as “no purgatório” e passava a trabalhar com outras coisas, revendo telas antigas, as modificando, sobrepondo imagens incluindo outras.

A-Eu permitia que algumas coisas permanecessem, outras eu modificava com camadas de tinta (eu havia mudado da tinta óleo para a acrílica) para e o desenho anterior ia sumindo... Então essas camadas são bem presentes nesse processo. Eu produzi muito e boas partes desses trabalhos participaram de exposições nacionais, salões de arte e etc. (informações no resumo cronológico de exposições). Algumas pinturas tem a ver com a literatura de cordel, essa produção “culminou” ((Pausa/dúvida)), não a palavra não é essa. Eu posso dizer que esses trabalhos estavam caminhando para o desenvolvimento da série “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade” que foi um trabalho desenvolvido em um *workshop* “Berlin in São Paulo”, duraram três meses. Havia artistas alemães e brasileiros e nós ficamos hospedados em um hotel, havia uma ajuda de custo também. Todos os artistas conviviam em um mesmo espaço. Durante as tardes, íamos ao MAC (Museu de Arte Contemporânea), no Ibirapuera, lembro que o espaço era bastante quente e trabalhávamos lá, todos juntos, mas cada envolvido em seu projeto, seus suportes e etc. Foi muito bom, tivemos discussões sobre arte, compartilhamos experiências, foi bem bacana. Foi lá que eu fiz a série “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade” depois podemos ver o catálogo.

I-Esse workshop (“Berlin in São Paulo”) aconteceu em 1988?

A-Isso, em 1988. Tiveram vários *workshop*, Isis. Teve esse em 1988 e outros dois em João pessoa. Em 1991 comecei a colar materiais na pintura. Tecidos que eu conseguia com uma amiga que costurava, (retalhos, fragmentos de tecidos), objetos como bonecas

de pano que eu comprava em feiras e por aí eu fui aderindo material ao suporte, papel vegetal e veludo como, por exemplo, na série “Preto e branco” que uma obra faz parte do acervo do MAMAM (Museu de arte Moderna Aloísio Magalhães) que é basicamente o discurso da cor. Dando um salto nesse percurso, em 1996 eu estava voltando da Alemanha (estou pulando o período em que eu estive lá), teve um *workshop* “Eine Erde Brasilien- Deutschland” que era formado apenas por mulheres, numa cidade chamada Lietzen, próxima à antiga Alemanha oriental. Nós ficamos em uma espécie de fazenda em uma área um pouco afastada da área urbana e apenas mulheres participaram. Nós trabalhamos com diversos materiais, inclusive o veludo e o papel vegetal. Toda a produção ficou lá, mas enfim. Quando eu voltei de lá estava tendo a (23º) Bienal e eu fiz uma pausa para ver os trabalhos. Lá eu vi uma obra do artista Anish Kapoor, um indiano que mora em Londres, não sabe se você conhece... O trabalho dele me impressionou bastante, a questão da percepção, do preto. Eu acho que o meu veludo preto, que apesar de ser um material bem diferente do dele, mas sofreu um impacto sim, do trabalho dele com o meu, entende? E eu lembro que eu estava trabalhando no preto e no branco com a tinta, mas eu não estava conseguindo a opacidade que eu queria. Então eu tive a ideia de procurar um tecido, encontrei um veludo alemão que era o único que dava a sensação de profundidade que eu queria, pela ausência do brilho. Então o veludo entrou no meu processo nesse momento com esse trabalho (Preto e branco).

I-Voltando ao sua produção da década de 1980, você se vinculou a algum grupo de artistas? No Rio de Janeiro ou na Paraíba?

A Não, não. De jeito nenhum. Mas veja, tinha o parque Lago e os artistas da “geração 80” e tal. Mas eu não tinha muita liberdade para participar de encontros, eu também não podia assumir uma monitoria e demais atividades porque quando encerrava o semestre no meio e no fim do ano, eu retornava para a Paraíba por causa da minha filha, que estava sob os cuidados da minha mãe e eu queria acompanhar, estar ali junto dela, era muito importante para mim, lógico. Então quando eu fui estudar na UFRJ, eu já estava nesse contexto. Mas eu lembro que um colega do curso me perguntou se eu não tinha trabalho para levar para a exposição (“Como vai você, geração 80?”) muitos estudantes do Parque Lage participaram, quem estava com trabalho lá expôs, foi algo assim. Então foi algo muito mais informal do que geralmente é divulgado na mídia.

I. Entendo. O Rio de Janeiro faz parte do eixo hegemônico do país, então as coisas tendem a tomar uma proporção maior.

A- Exatamente! É isso. Eu não estava lá, mas muito dos meus amigos estavam e eu aprendi muito com eles. Mas veja, as pessoas geralmente pensam que os artistas vão “apreender a pintar” na escola de belas artes, não era uma academia de arte e ao mesmo tempo não era uma escola de artes contemporânea. Não havia muita discussão aprofundada sobre arte, não. Isso não acontecia nas disciplinas, mas havia discussões entre os colegas, no meu apartamento eu não tinha espaço para um ateliê. Então eu sempre ficava a tarde para usar o espaço do laboratório para pintar. E assim como eu, outras pessoas também faziam isso, tinha o pessoal de gravura que usavam o ateliê, enfim era uma espaço de habitação e lá tínhamos discussões entre nós, mas tudo muito informal, tipo “Ah, estou gostando disso aqui, ah, eu não gosto disso, isso fica melhor assim” enfim. E os professores (pausa) eu não posso dizer que foi uma nulidade não, também não é isso, sabe? Claro que tinham professores bons ((inaudível)), dentro do que eles estavam se propondo, como eu diria... Por exemplo, Lúcia Pape na época ensinava, mas eu nunca peguei nenhuma disciplina com ela, nem também nunca me aproximei dela, sabe? Sei lá para trocar uma ideia, enfim. Eu sabia que ela era importante artista e tal mas eu nunca fui a procura não.

((Voz empolgada)) Sim, mas essa troca entre os colegas foi muito importante. E também escola de belas artes é o seguinte, pelo menos eu penso assim, ela funciona ou pelo

menos funcionou para mim e para algumas pessoas quase que como uma iniciação. Porque assim, boa parte dos artistas vem com aquela história da família ou do grupo de amigos como sendo um “geniosinho”. E aí, as fantasias vão caindo por terra, você está dentro de um processo de aprendizagem, você pode até discordar daquele aprendizado, mas é um processo de aprendizagem, então se você se submeteu... ((inaudível)) ou então você caiu fora. Então isso vai aparando a aresta, digamos assim, você se identifica mais com a metodologia de uma professora, ou concorda com a visão de outra, ou vai com a cara de outra ((riso)), enfim... Então a coisa fica mais ((Pausa)) a salutar! Para mim foi assim, foi bom. E no meio do caminho muita gente vai deixando, sabe? Entra um grupo que vai se dissolvendo. Alguns passam para outras áreas em como a comunicação visual, então era preciso ter persistência. Sim, Então eu tinha consciência e pensei “Eu não vou ficar só nos conteúdos ministrados nas aulas” então eu usava o espaço do ateliê para produzir, mandar meus trabalhos para os salões – que na época funcionava de outra maneira – Para mim foi muito bom, eu era uma pessoa extremamente tímida, e nessa época eu pude melhorar isso. Foi uma época de crescimento pessoal e profissional também. Tinha uma professora que me estimulava, Laís dizia: “Alice, mande seus trabalhos” e eu mandava... [[Entra na sala Simone, a ajudante de Alice que nos serve um lanche]] **A-** Ah, Simone, muito obrigada. Olha Isis quer esses salgadinhos, essas uvas é um oferecimento de Simone ((Risos)). **I-** Ah, obrigada! **A –** Isis, eu estou lhe contando essa trajetória, mas fique a vontade para intervir, porque eu vou indo, indo... ((Risos)) **I-** Certo, Alice, mas é isso mesmo, fique a vontade, essa conversa tem sido ótima. **A-** Então Isis, eu ia participando dos salões e ser aceita ia me estimulando. Em 1983 eu participei de uma exposição de artes itinerante e que passou por diversas cidades japonesas como Tóquio, Quioto, Atami. (6º exposição de artes Brasil/Japão). Apresentei três trabalhos, eles são da fase antes do livro (Não apresse o rio, ele corre sozinho). São três figuras que eu fiz a partir de uma foto do meu pai, meu irmão e meu tio. No primeiro está mais nítido, o segundo menos até chegar à terceira figura que ficou quase um gesto, uma mancha, sabe? Então a ideia era isso, como se fosse o olhar que corre, o movimento. Então... ((Suspiro)) Então depois eu mandei para o salão nacional, mas no salão nacional já foi mais... [[Simone entra na sala e traz um café]] **A -** Obrigada, Simone. Então como estava dizendo, já foi uma fase que eu considero mais autobiográfica, por um lado. Que é justamente depois do livro. **I. Você considera a sua produção mais autobiográfica após a leitura desse livro?** **A-** Ah, sim, apesar de haver referência à elementos externos, as coisas que eu vivenciava e tudo mais, mas também tinha muita coisa que vinha dos meus sonhos, pedaços dos meus sonhos, imagens da minha infância, do imaginário construído a partir da cotação de estórias, enfim, coisas que me impressionava imageticamente, sejam da minha vida mais recente ou da rememoração do período infantil. Eu tive uma formação católica muito forte, então de certa forma eu exorcizei isso. Por que eu percebo que tinha um “Q” de trágico e cômico no que eu fazia, havia uma espécie de catarse, digamos assim. Na medida em que eu ia mexendo com o material e as imagens isso ia surgindo e depois disso veio vindo uma camada que eu consigo identificar como mais arquétipo, não que as outras produções não sejam, mas talvez eu nem perceba... Diferente dessa fase que tem a cor, a luz mais acentuada, a questão da cruz, da cobra... ((Pausa)). Deixa-me lembrar.

I- Tem um trabalho que é uma espécie de instalação e faz parte da série Azul, que é como se fosse a representação de um pé, que pode se aproximar daquelas esculturas ligadas a ex-votos, ou não?

A- Sim, sei qual é. Como assim? Tem-se referência do ex-voto nesse trabalho? **I- Isso.** **A-** Ah, tem sim porque veja, a forma como você está vendo o ex-voto também está ligado a uma intencionalidade minha. Eu dava um tratamento rígido. Eu sabia que a forma não era aquela, eu estava em busca de uma forma mais primitiva, entende? Então tinha isso do popular também.

I- Além das memórias que você descreveu, há nos seus trabalhos - como por exemplo na série Amarela - muita referência à história da arte, não é?

A- Ah, sim! Faço isso sim, eu brinco muito com isso ((risos)). Por exemplo, eu pego um dado histórico e o trato imagetivamente, como numa ficção, quase sempre as figuras que estão no fundo (segundo plano) estão ali porque são referências à história, como aquela “Ofélia”, ah não. ((Pausa)) Não era “Ofélia” que eu ia trazer, era “Olympia” mas “Ofélia”. Eu fiz a “Ofélia” ou o outro título (como tocar a linha do horizonte) eu sempre gosto de colocar dois títulos. Ai eu misturo isso com a música de Caetano Veloso, que está lá no trabalho, que diz “Conheço um moço lindo, que também é salva-vidas” Então é uma mistura de muita coisa, de tudo, e tem também outro trabalho, que é assim. Sabe aquela pintura em que uma negra vem entregar flores à uma mulher nua? Sabe?

I- Olympia de Manet? A- Isso, pronto. Tem um trabalho que se chama “meu local ideal de descanso”, é como se fosse uma figura humana que lembra um ovo. E essa figura está deitada em uma rocha, mas eu não sei se as pessoas percebem a referência, sabe? ((risos)) Porque é mesmo bem discreta. Mas também não era assim “eita vou colocar”, era aquela coisa de quando estou pintando e vem aquelas camadas de cima para baixo e ai eu percebo: “eita, isso está parecido com...” então vem daí, de enfatizar o que está surgindo. Sabe?

I- Sim, e na série Amarela também aconteceu assim? Quando você traz para a pintura elementos da arte da antiguidade,(pirâmide egípcia etc.), Madalena Zaccara fez uma análise disso em um artigo, em 2009, onde você passa a acentuar a escrita também, como se deu isso?

A- Sim, eu já li esse artigo.

I. você identifica a citação à história nessa série?**A-** Eu não sei, a série amarela, deixa eu me lembrar ((Pausa)) é que já faz um tempo. Deixa-me olhar aqui [[Consulta pastas com imagens]]. Isis, eu me perco ((risos)), tanta coisa que já fiz. Porque as vezes tem... ((Pausa)) Me deixa ver aqui. Olha só Isis, nesse aqui por exemplo [mostra uma pintura da série Azul em que há uma colagem com a imagem de deuses gregos] eu vejo a referência muito clara,não é? Nesse aqui eu usei papel vegetal. Na série Amarela, me deixa dar uma olha aqui [Revirando pastas com trabalhos]. **São tantos trabalhos, Alice.**

Acho que precisamos nos encontrar muitas vezes. Essa série anotações sobre pintura, anotações sobre o céu...**A-** Ah sim, Isis. Eu também acho que vamos precisar de mais encontros. ((risos)) Achei a série Amarela, com certeza tem referência. Primeiro porque eu recebi o convite dessa exposição em 1990, que era uma homenagem aos 100 anos da morte de Van Gogh. nessa exposição, você olhando assim, parece que não tem nada a ver, mas tem os tribais que influenciaram a produção dele, a própria circunstância da morte dele, não é, então foi por aí. Esse aqui [Aponta para uma obra da série Amarela] esse trabalho sumiu. Eu emprestei para uma pessoa, em consignação para consórcio e até hoje não sei onde está. Uma pena. Tem muitas palavras que já vem da literatura, daquele livro “O país das maravilhas” como esse aqui “vai executa, vai” que é daquela personagem que é a rainha vermelha, sabe? Tem esse aqui [] Gadiva que é de Freud... não, acho que Gradiva não é de Freud, me parece que alguém escreveu sobre e usou Freud, enfim, é preciso ver isso. Então assim, ((Pausa)) são referências que hoje eu não consigo dizer com precisão ((risos)), sinceramente, eu não sei, mas depois eu queria conversar com Madalena para saber como ela percebe isso (citação à história da arte), porque talvez eu não esteja vendo. (Pausa/observação de fotografias da série).

I- Você se considera “Neoexpressionista”?**A-** Sim, com certeza, ((Pausa)) mesmo quando eu dou uma...digamos assim... uma “enxugada” ((Pausa)) quando eu faço aquela exposição Preto e Branco (2006) que há uma geometria e tudo, mas eu acho que mesmo ali há certa exuberância do barroco, a ideia de ilusão do barroco. Que as vezes na foto não é possível perceber isso, porque na foto tudo fica chapado. O MAMAN ficou com um dos trabalhos, alguns ficaram comigo, enfim. Mas aí outro dia, eu fui a uma exposição do acervo e

quando eu cheguei lá e vi o módulo lá no meio da coletiva, eu tomei um susto, foi muito impactante. Ele tem uma presença, é bem impactante mesmo. Alguns alunos meus da AESO (Faculdades integradas Barros Melo) que faziam monitoria no museu e me disseram que as pessoas ficavam olhando, alguns tinham a curiosidade de querer tocar para saber como é, se era veludo, ou um buraco, sabe? Então de alguma maneira ((pausa)) eu percebi esse aspecto do barroco apesar disso, acho difícil alguém ter percebido isso. **I- É, eu não vi o seu trabalho no MAMAM, apenas por fotografia, e é bem aquilo que você disse, a fotografia limita a percepção, então eu via um aspecto do minimalismo na série preto e branco.** **A-** Sim, e não deixa de ser também, mas quando eu fiz, eu não percebi, mas quando eu o vi ali em um conjunto, numa exposição coletiva, ele teve muita presença. E os meus alunos falavam sempre, e eu ainda não tinha o visto daquele jeito, na circunstância da montagem, e aí eu vi aquela coisa do barroco, me lembra de muito aqueles tetos das igrejas, sabe? Aquele aspecto ilusório, em um sentimento de que você é tomado, algo arrebatador, quase que entra no trabalho. **I. Isso me fez lembrar uma exposição que eu fui recentemente, de Sérgio Lucena, que apesar de ser pintura, diferentemente do seu trabalho na série “preto e Branco”, mas ambos possuem esse caráter que você chamou de “arrebatador” da ilusão. Participamos de uma conversa com ele lá na Energisa, quando ele começou a apresentar os trabalhos e a contar um pouco da trajetória, eu pensei que você pudesse ter tido contato com ele, vocês tiveram contato?**

A- Sim, tivemos contato. Principalmente na época em que eu fui para Alemanha. Eu estava indo porque eu tinha ganhado o prêmio do *workshop*, a bolsa para a Alemanha. Ele também estava indo para Alemanha, mas por outros motivos, ficou mais tempo lá, então antes de ir nós estudamos alemão juntos. Mas quando estávamos na Alemanha, eu quase não o vi porque cada um estava trabalhando em suas coisas e aí não tinha muito tempo. [observando as pastas com as reprodução das obras], veja isso, [mostra imagem da série anotações sobre pintura] é um processo que havia muita presença da escrita. **I- Esses textos falam de memórias, sonhos, são bem íntimos.**

A- São sim, bastante. Tem umas citações diretas de livros que eu estava lendo na época. (Pausa)

Isis, quem é o seu orientador? **I-É o professor Marcelo Coutinho.** **A-Sim. I- Mas a professora Madalena Zaccara tem me ajudado em uma coorientação.** **A-** Sim. Eu ainda não te mandei os textos todos, mas eu vou mandar, tem alguns no *site*. **I- Sim, eu vi no site. Algo que eu percebi é que a escrita faz parte de toda a sua produção, esse aspecto me interessa, fale um pouco sobre isso.** **A-** A escrita começou justamente nesse período que eu (Pausa) só um minuto, Isis. **A- Estávamos na escrita, né?** Eu chego a dizer também, que todos esses trabalhos que eu faço, como a série Preto e Branco, também é uma espécie de escrita e um desenho na parede branca, no espaço. **I- Sim, que se reescreve a cada exposição, dentro de cada espaço, como na série Azul que passou por vários espaços expositivos.** **A-** Sim, exatamente. Olha eu vou para um lado, vou para o outro, espero que eu esteja indo pelo caminho certo ((Risos)). **I- Sim, Alice. Não se preocupe, esse nosso encontro é para isso mesmo, para você seguir seus percursos, suas memórias, suas percepções.** **A-** Veja só, estou lamentando não ter trazido uma pasta, mas imagina, isso tudo estava lá em casa, eu não queria esquecer nada, queria te entregar também. [Observa mais pastas com fotos]. Essa obra aqui (Reprodução de uma obra que fez parte da exposição “Pernambuco! Arte contemporain Culture Populaire”,espace Sextius, Aix em Provence- França). (pausa) **I- Na série anotações sobre o céu começou como?** **A-** Começo por meio de uma brincadeira, sabe aquele jogo em que você liga os pontos e forma uma figura? Pronto, deriva daí. (Pausa) Se referindo ao uso do papel vegetal, quando eu o colo no suporte, ele lembra uma cera, a encáustica veio depois da cera, acho não, foi.

Tem alguma referência mística? Sim, são todos daquela época que eu te falei das cobras

(Material plástico em formato de cobra utilizados em pinturas). Teve uma viagem que eu fiz à Carnaúba dos Dantas, era uma excursão com visita à pintura rupestres. Então eu trouxe uns gravetos de lá que eu tinha achado parecido com uns pés e aí eu completei com cera, para que ficasse ainda mais parecido com pés. Nessa época eu estava mesmo trabalhando com isso, tanto nas fotografias dos meus pés, lembra? Com as cobras? **I- sim, é verdade. A-** Tem sempre uma referência ao círculo, a infinitude, não é? Enfim, mas eu acho Isis, que eu acho que eu posso estar confundindo as coisas, porque estou falando de uma coisa, depois me lembro de outra, mas essa conexão está mais clara para mim, não é? **I- Alice, fique à vontade. A-** Você me fez uma pergunta sobre aqueles pés em forma de graveto e eu acabei não respondendo, sim, tem muito a ver com ex-voto. Naquela época eu estava caminhando muito, então eu até havia pensado em fazer uma instalação sonora, eu ainda cheguei a gravar, com fita... na época mesmo, e é aquela coisa dos pés ((risos)). Mas a instalação não chegou a acontecer, ficou no projeto mesmo.

I- Mas ainda existem as gravações? A- Existem sim. E é impressionante, as pessoas reclamam tanto que perderam arquivos por causa da fragilidade do material, o tempo, não é? Mas essas fitas estão em perfeita condição. O único problema é que eu estou sem vídeo cassete, mas as fitas estão boas. [Indo a sala onde há o celeiro] essa aqui por exemplo, [mostra uma obra da década de 1980] tem um desenho bem primitivo mesmo, e essa frase “eu quero banho de cheiro” corresponde à uma música. [pede ajuda de Simone para levar o trabalho até um local mais iluminado], olha Isis, essa imagem aqui, faz parte de uma música que se cantava na época, eu não sei se você se lembra, ou se era da sua época ((risos)) era algo mais ou menos assim: “havia duas caveiras que se amavam e se a meia noite se encontravam” Você conhece? **I- Não. A-** Era algo bem comum da época. Tem esse aqui também que se chama “O jogo da amarelinha ou o ônibus circular”. O Jogo da amarelinha é a nossa academia, não é? ((risos)). E essa aqui é “a nossa senhora do Guadalupe ou sem olhos para ver” esse aqui, por causa do preto, precisa de constante limpeza. Esse aqui eu não fui premiada, mas concorri, no salão nacional de artes. Esse outro aqui está muito desgastado, por ser papel e ser sensível a umidade, eu só vou te mostrar porque tem muito do que eu falei mais cedo, da escrita, da referência literária ele é bem recente, mas por ser papel, por aqui ser úmido, acabou ficando assim.

I- Que tinta você usou aqui? A- Eu acho que pode ter sido aquarela, mas eu não lembro se foi acrílica... Porque a tinta acrílica, quando dissolvida em água, fica muito parecido com o efeito da aquarela. É que está mesmo desgastado. Nesse trabalho eu fui inspirada por sonhos, por leituras. É uma sequência de uma história que aconteceu em um sonho, com gatos. **E esses sorriso desses gatos é uma referência ao “gato que ri” do livro “No país das maravilhas”, não é? A-** Sim, é! ((Risos)). Vamos à parte de cima do ateliê? **I- Sim, vamos.** Mas antes, Alice eu queria saber como você ficava sabendo das exposições e dos demais acontecimentos no mundo da arte na década de 1980? Circulação de revistas de catálogos? **A-** Sim, tinha uma revista chamada “Galeria” e outra que eu não lembro. Mas eu não sou muito de guardar não, sabe? Por acaso eu tenho algumas aqui. **I- Você se sente vinculada à geração 80? A-** Sim, eu me sinto, mas em alguns momentos eu me distancio. Como eu diria... acho que o meu trabalho tem o espírito da época, mas eu tenho outra história. Porque as vezes eu acho que essa denominação de “anos 80” possui até um reconhecimento estilístico, mas as vezes eu acho que interessa mais aos críticos para dizer que houve algo assim e tal... Eu acho isso, não sei se faz sentido isso que estou dizendo mas é o que eu sinto. **I- Sim, o embate é esse quando se fala em “geração 80”. As opiniões são bem divididas sobre esse momento, e eu queria ouvir a sua. A-** Eu acho que existia uma geração e paralelamente a isso existia também um interesse mercadológico. Eu não acho que as pessoas pensaram “Ah, vamos fazer uma exposição para estimular o mercado de arte” não, eu não acho que tenha sido isso. Mas a partir daí, como houve grande repercussão na imprensa, e uma série de coisas, conspirando nesse sentido e existia também o

mercado emergente no mundo inteiro e no Brasil, então a coisa somou, teve uma soma de fatores. E assim as vezes a pessoa que estava organizando a exposição quer se lançar nesse momento e aí a coisa foi meio construída, meio midiática... meio manipulada. Não tirando o valor mas é que eu acho que as vezes existe uma coisa superlativa em cima do evento, que não corresponde ao que foi de fato, porque em todos os lugares já estava rolando aquele tipo de arte, basta ver os salões da época, não foi a partir da exposição do parque Laje, talvez tenha conseguido uma maior visibilidade, mas a mídia de um modo geral sempre elege um fato que a interessa, e aí canaliza os acontecimentos. Porque aí de repente muda o cenário econômico e tudo se altera outra vez, então é algo que se tem que ficar atento, para não engolir certas coisas, não comprar gato por lebre. Ter discernimento para perceber isso.

I-Sobre o seu processo, você utiliza algum arcabouço teórico?

A-A teoria não é algo que me guia, eu tenho um pouco de resistência em usar a teoria para embasar a prática, ou usar a prática justificar a teoria. Eu lembro que quando estava na escola de belas artes no Rio de Janeiro, cursei uma disciplina que se chamava “criação da forma”, nessa disciplina, havia uns trabalhos com guache e nós tínhamos que fazer umas nuances e eu fiz tudo, aprendi a usar o terra Lina e etc. Na época, eu achava sem sentido, eu não encontrava muito sentido naquilo. Hoje penso que essas questões são importantes para quem está começando a pintar, mas na época eu achava tudo meio óbvio. Talvez porque eu já tivesse experimentado, ou pode ser pretensão da minha parte ((risos)). No fim, hoje percebo que muita coisa foi interessante, lembro que quando estudei estética foi muito bom. Deixa eu te mostrar isso aqui (mostra a obra) é uma fotografia do meu pé e aquela cobra de plástico que também aparece naquelas em telas outras telas que eu te mostrei. É uma interferência na fotografia. Essas anotações foram feitas com caneta prateada.

Entrevista à Alice Vinagre – Local: Café Furtacor

João Pessoa, 08 de Fevereiro de 2015.

A- Eu estava pensando numa pergunta que você me fez sobre a série Azul, lembra? Era algo sobre se eu conseguia identificar o início da série, e eu não sei se ela teve um início assim objetivo, acho que na verdade teve vários começos, sabe um rio que corre e tem vários afluentes, pronto, eu vejo o meu percurso assim e por isso eu não sei precisar quando foi o início, mas eu trouxe essa fotografia para te mostrar algo curioso [Ilustração I] são peneiras que eu comprei numa feira, nessas feiras populares, e nessa busca por um início, eu observei que essas linhas veja, a horizontal, a vertical e o cruzamento de ambas, são elementos presentes na série Azul. Eu penso que essas peneiras podem ter sido um dos inícios do trabalho, sabe?

I- Sim, eu entendo. É um desafio procurar um início em uma processo de criação, mas o tratamento dessas linhas realmente podem sugerir isso.

A- Isis, uma coisa que eu estava aqui pensando, veja só, eu vou lá e vou cá, então você que tem que dar o norte aqui ((risos)), essa fotografia eu queria realmente te mostrar porque você me perguntou isso e então queria tentar responder, porque não existe um começo objetivo que eu consiga ver.

I- Sim, eu tenho pensado muito na sua produção da década de 1980, e tenho alguns pontos a serem esclarecidos, em especial a série “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade”. Então eu queria que você me falasse como foi a produção dessa série, no encontro anterior você disse que realizou a série em São Paulo, em um Workshop do MAC, não foi?**A-**Sim, eu trouxe até umas reproduções dessa série e trabalhos anterior a ela. ((pausa)) Só um minuto. [acomoda e organiza]. Olha, esses aqui são alguns [Mostra reproduções da série] Tem a reprodução no site. [pausa/observação das imagens].

I- Sim, mas essa aqui (reprodução da obra “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade VI,1988,Acrílico sob tela,150x120cm) eu ainda não tinha visto, não está no site.

A-Ah, não está? Então eu preciso colocar, não está naquela parte “obras” ou “séries”?

I- Sim, a série está lá, mas essa obra não está. **A-Ah, sim, entendi, apenas essa não está.** **I-Então a série são essas cinco telas, não é isso?** **A-Sim.** São essas cinco, Isis, um minutinho só que eu vou pedir uma água.((Pausa)). Olha, esse trabalho ele já vinha...((Pausa)) Eu trouxe umas imagens de uns trabalhos que eu fiz antes. Deixa-me procurar aqui. **I-Você ainda tem essa série no seu ateliê?** **A-** Tenho sim. [entonação de surpresa] Ah, não! Tenho não! Dessa série eu não tenho mais nenhuma. Essa (a III obra) está com o pintor Chalita, é um pintor de Maceió, esse aqui (a obra VI) está com um arquiteto aqui de João Pessoa, deixa eu me recordar o nome dele, estou com fisionomia na mente... Quando eu lembrar eu falo, ah, é Clóvis, que uma vez ele me emprestou para uma exposição no NAC- Núcleo de Arte Contemporânea. Essa aqui (obra IV) eu tenho a impressão que está... Olha, esse aqui eu não sei mesmo onde está. Se você quiser ficar com essas reproduções pode ficar, um tempo com essas reproduções, para observar detalhes, acho que fica melhor para você, fique a vontade. **I-Sim, quero ficar sim. Eu queria que você me explicasse como se deu a escolha do título, que é duplo, “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade”.** **A-** Eu acho que é assim, veja só, é uma questão de uma tentativa de uma imanência e ao mesmo tempo uma contestação de que a gente ainda vive sob o signo da obscuridade, então o título é por aí mesmo **I- Entendo...** **A-Eu não sei se eu expliquei.** **I- A primeira exposição desses trabalhos foi no próprio workshop?** **A-Não,** veja só eu tinha começado a fazer uns trabalhos que são menores (mostra as fotografias) é só para que você tenha uma noção. [Observando as imagens] Esses trabalhos não fazem parte da série “no coração de todas as coisas” mas eu sinto que podem ter isso o início desse percurso, alguns são pequenos e eu tinha planos de fazer um painel, eu ainda tenho alguns lá no ateliê. Os títulos são grandes e duplos também. Esse aqui chama-se “Tudo azul na Groenlândia ou como fazer um tratado de paz” Já esse aqui... (pausa) eu não lembro, eu não lembro... Esse aqui é anterior também, chama-se “A múmia ou me tira daqui, me tira daqui, me tira daqui”, está vendo que esse é menor que os outros? É aquilo que eu te falei, dos recortes do suporte, lembra? A maioria foi feito em Eucatex. Esse cristo “imagem zen ou verdes anos da infância” está com Germano, professor da UFPB. São três unidos, dá para notar? **I- Sim,** estou vendo. Tem esse aqui também que se chama “Paura” que é medo em italiano ou “enquanto eu fujo você se esconde”, olha esse outra fotografia... É um detalhe do cristo. Esse aqui também está minúsculo o título é “O encontro, a hora e a vez do analista” mexendo com aquele título, “A hora e a vez” de Augusto Malfrada da literatura. Esse aqui é um detalhe de um quadro “tudo é perigoso ou o êxtase de Santa Teresa de Ávila” Me deixa procurar outros aqui. [consultando pastas] **I-Qual são os tamanhos?** **A-São** pequenos, devem ter em média 60cmX30cm em média. Esse “Qual é o nome das coisas” está no Ateliê, esse aqui é o “Tudo é perigoso, não mexa com as forças telúricas” Se você estiver confusa, pode perguntar, é que tudo isso que eu estou te mostrando é bem próximo ao “No coração de todas as coisas”, é uma fase anterior a essa série, mas bem próxima mesmo. Tem esse também “Círculo doméstico ou uma pequena arqueologia do cotidiano”. **Você identifica nesses trabalhos elementos da cultura nordestina?** Sim, eu identifico coisas da minha cultura, mas também coisas dentro da minha vida, por exemplo, eu fui uma criança muito fantasiosa, tudo eu me impressionava, eu acho que tem muito disso nessas pinturas, tem também literatura de cordel, não apenas nas temáticas em si, mas no tratamento da imagem mas pelo menos assim, aconteceram exatamente assim, aconteceu que eu rompi em 1984, é após o livro, era uma coisa assim de misturar muitas coisas, esse aqui por exemplo, se chama “Há alguém morto, há alguém vivendo” então eu tive um amigo meu, acho que eu cheguei a te contar, que ele se

transvestiu de morte em uma vernissage e ficava, assim, cutucando as pessoas, então eu trago muita coisa do meu cotidiano e coloquei, isso foi em 1986, ele morreu no final de 1985. Tem também uma característica, que é o de sobrepor. Tá vendo esse trabalho aqui? Eu enviei para o Salão de artes de Minas Gerais em 1987. Ele foi selecionado para concorrer ao prêmio aquisitivo, parece que tinha uma bolsa também, mas enfim, chegou o dia do resultado e eu não fui contemplada. Sei lá... tem essas coisas de salão sabe? Então esse trabalho virou esse [Mostra o trabalho com sobreposições].

I-Você fez sobreposições, alterou muita coisa, preservou esses elementos aqui no segundo plano, bom você ter fotografado essas duas fases. A- Sim, depois eu até vendi esse trabalho. Veja só como sobrou pouco do outro trabalho, mantive alguns elementos do plano de fundo, mas dá para saber que é o mesmo. E a narrativa lembra uma sequência mesmo, como histórias em quadrinho, tem essa coisa da palavra também, por exemplo aqui “executa, não discuta” que é uma referência à literatura (Alice no país das maravilhas), e aí eu fui enxugando a frase em inglês “what can I do?”, ((inaudível)), tem também influência do cinema mais épico como Ben-Hur (1959). Então, mas veja essa sobreposição... eu fiz esse trabalho, depois se transformou nesse. **I- Sim, eu confesso que sinto um pouco de pena, pela perda, pela mutação ((risos)) mas entendo a apropriação. Isso me faz lembrar os trabalhos de Rufino que se utiliza de cartas, uma apropriação distinta mais igualmente intrigante. A-** Sim, tem relação. ((risos)) então veja, aqui permanece esses três personagens se enforcando, acrescentei essa moça aqui. **I-Esses três personagens se enforcando também é uma citação literária? A-** Não, não. Aquele que eu estava te mostrando de Santa Teresa de Ávila. Esse aqui é “A mão e a luva” e o que mais... Eu não estou lembrando. É bom saber onde está o trabalho porque fica mais fácil, no futuro se eu quiser fazer um livro, fica mais fácil localizar, sabe? Esse aqui [Mostra a obra] olha o que está escrito “ Por favor nada de pieguices, suportar é tudo”. Esse final faz parte de um verso de Rilke, ele fala sobre suicídio de um amigo ouça “O que aconteceu leva tão a dianteira sobre o que supomos que nunca chegamos a saber como foi realmente, suportar é tudo” Tem muitas outras coisas escritas. Ele namorou com Salomé, viveu uma história com Nietzsche (...) Tem essa outra obra aqui, [mostra a obra], chama-se “Ícaro” ou “como aprender a voar” Hoje eu estava olhando para esse trabalho e pensei “tem algo muito gráfico”, tem muito de desenho em quadrinho, os passarinhos voando aqui, esse ponto de interrogação no meio, o que raio estaria acontecendo? Eu comecei a abalizar esse trabalho e a pensar nos vários elementos, eu gosto desse trabalho e eu nem sei com quem está. Esse aqui é um detalhe da obra “Se lembra quando eu sai de urso e você de mulher barbada”. Esse aqui é um detalhe, mas muda pouco para original. Esse aqui é um detalhe do “o sertão vai virar mar” porque sabe aquela música “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” **I-É uma música popular? A-** Sim, essa música estava sendo cantada na época, lembra que eu te falei que as preocupações do cotidiano entravam no meu trabalho... Esse é um exemplo. Algumas coisas como essa “sobreviveram” outras estão escondidas embaixo das camadas de tintas. **I- Esse trabalho faz parte de alguma série específica? A-** Não, mas são todos anteriores, eu poderia até pensar em inseri-la dentro da série “No coração de todas as coisas” mas eu acho que ele é diferente, traz um pouco de antagonismo, sabe? (...) Todos esses tem uma construção com essa tarja preta, sabe? Eu não dei nome a esses trabalhos. Inclusive na exposição eu chamei de “pinturas” porque eu fiz uma exposição na galeria ((inaudível)) que era bem atuante em Recife e também na galeria Gamela. Tem esse trabalho aqui “Há um céu tão azul, há um mar tão azul” esses aqui também tem muitas camadas, e é aquela coisa da ironia, não é? Porque está tudo bem, mas daqui a pouco chega uma onda, alguma coisa assim. Esse aqui foi para o centenário de morte de Van Gogh, eu acho que eu já te falei. **I-Da série Amarela, não é? A-** Isso. Esse aqui... Eita, eu não paro, não te dou tempo de falar ((risos)) **I-Fale, Alice. Eu quero mesmo te ouvir. A-** Esse aqui, por exemplo, é da série. Eu vendi, mas eu não lembro para quem...

Realmente esse eu não lembro. Nessa época, apareceram aquela história dos gatos, esse aqui é 89. Antes da década de 1980, eu fazia uns trabalhos mais figurativos, assim como eu te falei, eu até trouxe umas imagens. [Mostra as imagens] **I-Como os elementos regionais se situam no seu trabalho? A-** Como assim? Não entendi. **Há elementos regionais dentro do seu trabalho, há alguma ênfase a eles? A-** Os elementos regionais presentes no meu trabalho existe como todos os outros elementos, algo natural que faz parte do meu repertório, mas não há um comprometimento, sabe? Uma vivência subjetiva minha e que de repente atinge outras pessoas, sabe? Eventualmente pode fazer parte da memória ou do universo de outras pessoas. Assim, tem uns desenhos, umas pinturas com guache que eu fiz... de comadre florzinha, a referência é bem clara,né? Ao folclore nordestino, do imaginário popular,não é? Mas assim, não é algo que norteia a minha produção não. Tem aspectos... Não é a minha preocupação específica, está entendendo? assim como por exemplo tem também a influência do cinema, por exemplo aqui ((Mostra a obra “No coração de todas as coisas V)) é uma cena do filme “Os demônios” que sobre um caso real na época santa inquisição em uma cidade da França. Depois que eu assisti a esse filme fiquei muito impactada,sabe?li que nessa cidade teve uma histeria coletiva e isso me impactou, vi também que isso era algo comum da época. Então aqui eu lembro tem esse elemento, eu reconheço, eu tive uma formação católica, a ideia de “céu e inferno” e eu sempre fui muito fantasiosa, então essas coisas me impressionavam muito, não era assim como algo passageiro, não. Eu tinha medo mesmo de ir para o inferno,entende? Tem um ponto é que eu quero dizer que eu comungo com algumas ideias,sabe? Atualmente estou lendo a biografia de André Gides “Se o grão não morre”, quer dizer, uma pessoa que é de uma geração muito anterior a minha, mas que ele fala de umas coisas de sensibilidades, de temores, de medos, que eu compartilhei porque me reconheci ali. O próprio Proust também, no livro “Em busca do tempo perdido” o primeiro ou o segundo porque não li todos, também me senti reconhecida como Proust, mas eu não era paparicada como Proust foi. (risos) nesse aspecto de uma religião, de uma transcendência, sabe? Eu acho que isso percorre o meu trabalho. Então essa transcendência misturada com esse cotidiano, talvez nesse ponto tenha sim algo de um elemento regional, talvez. E se o regional aí entra, de repente, é por isso, mas não é o meu trabalho específico, não há uma pesquisa voltada para isso. **I-Então a temática de morte, de vida e de existência se situa dentro desse universo religioso,não é? Do dogma cristão? A-** Sim, sem dúvida. Entra dessa coisas do viver, do existir do sobreviver, por isso que há vulcão, larva dentro de uma narrativa. **I- Alice, no nosso último encontro você me disse que usava diário de bordo,não foi? Vocês os trouxe? A-** Não, eu não trouxe. Isis, eu pensei que tinha mais cadernos, mas tenho poucos,viu? Porque as vezes eu arrumo as coisas e por uma questão de espaço vou eliminando algumas coisas, eu não sou muito boa para arquivar coisas, sabe? **I- Sim, eu entendo, mas os diários de bordo que você tiver, eu gostaria de ver. A-** Sim,claro. **I-Alice, terá uma parte do trabalho em que eu vou precisar de informações sobre a sua vida pessoal, até para poder traçar relações entre arte e vida. A-** Sim...**I-Então eu gostaria que você fizesse uma breve narrativa sobre a sua vida, falasse sobre aspectos da sua geração. A-** Sim, olha, quando eu vejo a minha geração pelo tempo e pela época, hoje eu vejo muita gente assim, digamos... “alternativas” que são pessoas que não são adaptadas ao sistema, não é? Outras pessoas que já se aderem mais ao sistema, enfim, mas na época desde a década de 1960, indo para 1970 e depois 80 com a abertura, então vivíamos uma contra cultura e isso se repercutia de “N” formas. Algumas pessoas tinham um engajamento político mais forte, eu falo “político” em um sentido mais claro de posicionamento, porque tudo é político. Mas tinha uma abertura sexual maior, era algo da época, a visão de mundo era mais questionado,sabe? É uma visão minha, porque hoje eu vejo mais uma satisfação maior com o sistema, um saciamento. Tipo assim, você não pode ser,mas você pode ter,

então isso de certa forma universaliza todo mundo e fica mais fácil de oferecer um mesmo produto. Na época... claro que existia, mas esse massacre não acontecia com tanta força, porque vivíamos uma ditadura muito forte, não é? Então tinha muita repressão. **I- Você viveu na época da ditadura militar, sendo filha de um militar, como foi isso?** A-Sim, é verdade, tinha uma relação muito conflituosa. Não é? Porque a minha família era uma família que papai tinha uma mentalidade puritana, era muito voltada para a família que era grande, então ele tinha um perfil mais reservado. Ele não frequentava clubes, apesar de ser associado íamos raríssimas vezes. Quando em 1966 voltamos para Paraíba eu cheguei de São Paulo e fui estudar no Liceu Paraibano. Então tinha aqueles rapazes subversivos e tal, e eu achava aquilo legal e interagia com eles como se para quebrar a monotonia, sabe? Depois comecei a namorar um menino que foi perseguido procurado e preso e aí dentro da família eu virei a “ovelha negra”, eu gostava de usar minissaia, essas coisas. mas assim, no meio da esquerda, com exceção dos colegas mais próximos, havia sempre uma desconfiança da minha presença, sabe? Porque eu era filha de um militar e meu pai durante uma época foi do SNI – Serviço Nacional de Informação. Então as pessoas tinham medo que eu pudesse entregar alguma informação ou qualquer coisa do tipo, sabe? Então quando tinha uma reunião, festas na faculdade de filosofia, as vezes eu chegava e ouvia uma múrmura “Porque ela está aqui” e aí meus amigos mais próximos explicavam que eu não ia fazer nada e tal. E aí depois eu fui me enturmando e fazendo parte do movimento. As vezes eu pegava material, escondia lá em casa. E outro dia eu estava lembrando... meu deus que doideira. Estava tendo uma missa numa catedral e aí a mim e uma colega entramos na missa e jogamos para o ar panfletos que denunciavam a prisão/morte de pessoas, vítimas da ditadura, eu não lembro quem havia morrido. Mas hoje eu penso, estavam vigiando tudo, imagina se tivessem me visto jogar, eu teria sido presa. Acho que as pessoas que nos entregaram pensaram que nós não seríamos algo de observação e que seria menos perigoso, mas hoje eu vejo o risco. Já aconteceu também de correr da polícia, as vezes a gente ficava lá, só um grupo de amigos quando de repente a polícia chegava e aí nós corríamos para dentro da lagoa, corríamos, isso cedo da noite, 20h, 20h30... Teve umas aventuras assim. Eu acho que não entrei ainda mais no movimento de esquerda, talvez porque não confiaram em mim, não sei. Mas também nunca me aprofundei teoricamente, eu lia, mas também não era algo profundo, ler sicrano, fulano, sabe? Tinha uma revista que se chamava “Realidade” que fez minha cabeça, até antes disso mesmo. No meu modo de vida, eu sempre tive uma tendência a buscar uma coerência. Eu procure ser coerente, os meus pensamentos com as minhas ações, eu tento, não sei se consigo por completo. Então quando eu ainda era católica, nos meus 13 ou 14 anos eu me confessava, comungava e depois eu vi – Lendo a revista Realidade- que muitas das minhas dúvidas eram presentes em diversas pessoas como padres, filósofos, enfim. E aí eu fui me afastando da igreja, não sentia mais vontade de ir a missa, não queria ir. E isso foi gerando problemas com meu pai, que queria que eu fosse e etc., era algo assim bastante autoritário. E eu sempre gostei de ler, então isso iluminava os meus pensamentos, eu comecei a ler Simone Beauvoir, antes eu nem sabia quem era e vi pelo título, que se chamava “Memória de uma moça bem comportada” que é autobiografia dela e depois fui comprando outros... Sempre fui tímida, aos poucos fui aprendendo a lidar com isso e ainda hoje sou tímida mas disfarço ((risos)). **I- Sim, e a sua inclinação para as artes visuais, como foi recepcionada pela sua família?** A- Desde criança eu sempre gostei de desenhar, então eu brincava com as minhas amigas de contar longas histórias por meio do desenho, cada uma contava uma vez. Inventávamos o nome de personagens e seguia uma narrativa de histórias, desenhávamos na calçada de barro, mas eu encontrei uma amiga minha dessa época e ela não lembrava dessa época, achei estranho, eu achava que ela lembrava... Então depois disso fui estudar no departamento cultural da UFPB que ofertava cursos de pintura, desenho. Eu tinha por volta dos meus 13 a 14 anos e ficava no centro da cidade. **I-Então havia um estímulo**

familiar... A-Sim, sempre houve estímulo. E eu também lembro que sempre que havia um velório ou qualquer episódio dessa natureza, as pessoas me davam folhas e lápis e diziam, e diziam vá desenhar, vá desenhar... Então sempre foi algo bem natural.

Entrevista à Alice Vinagre – Recife, 14 de Outubro de 2015.

Parte I

I. Alice, sobre as transcrições das nossas últimas entrevistas, você me disse que algumas coisas não ficaram bem ajustadas...

A. Sim, Isis. Tem algumas coisas que eu disse que apesar de terem sido ditas, não era bem aquilo, existe o “não dito” digamos assim.

I. Sim, entendo...

A. Então o não dito ou o que ficou para ser complementado, fecharia melhor a questão ou daria talvez uma aproximação maior do que foi colocado, entende?

I. Sim, entendi. Isso é normal. Eu não vejo problema em você alterar o texto da entrevista para conferir mais clareza às questões.

A.Sim, penso que seria melhor.

I. Você consegue recordar em qual parte você sentiu que poderia ter se expressado melhor?

A. Não, talvez ali naquela parte do início, ali sobre a ruptura de 1984 e 1985, algo do Zen Budismo, da Gestalt, sabe? São detalhes. Pequenos ajustes.

I. Sim, eu entendo. Bem, vamos conversando.

Eu não acho que teria problema fazer esses ajustes. Vou conversar com a minha orientadora sobre isso. O trabalho que eu estou desenvolvendo não pretende ser biográfica, mas necessariamente permeia aspectos biográficos, a sua memória, lembranças.

A.Sim,entendo. Apesar do meu trabalho não ser relativo à memória, essa série tem muitos aspectos da memória. Aquela coisa do passado que está no presente, para o mesmo momento, o mesmo espaço, a tela, não é? Tem sempre aquela coisa das camadas, do que foi apagado, do que ficou por cima. E assim, até eu chegar nessa série (No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade, tive outros trabalhos que eu cheguei a te mostrar... Aquelas que eram sob madeira, o eucatex, que só depois eu passei para a tela... Que era algo assim, algo da memória mesmo, algo mais catártico, algo mais livre, aquela coisa de usar o espaço como uma área minha, onde ali eu colocava tudo, as vezes de forma proposital e outras vezes de uma forma mais inconsciente, sem ser tão deliberada.

I. Sim.

A.Então eu passei a perceber que havia esses dois movimentos, tanto uma procura de um resgate de um uso, como eventualmente algo que mesmo sem uma procura, se afluía. Porque por mais que não fizesse parte de uma memória pessoal,fazia parte de uma memória arquétipo. Por exemplo, um colega via alguma imagem e a identificava como sendo algo ligado ao candomblé, ele dizia, “Ah, isso aqui é um tranca rua”. Então algumas imagens que eu colocava eram arquétipos, passaram a aparecer na representação. E outras coisas que ativaram meu imaginário quando eu era criança, e então eu me permite de forma mais livre colocar isso, hora por meio de representação, hora por meio do desenho, da escrita. Então tudo isso faz parte desse universo.

I. Ao que parece, esses elementos se inter-relacionam por toda a série. São cinco pinturas de dimensões variadas, todas foram produzidas no workshop (Werkstatt Berlin - São Paulo/ Workshop Berlin - São Paulo?

A. Sim, todas foram produzidas durante esse workshop que eu acho que durou cerca de três meses. Além dessas (mostra a reprodução das obras I, II, III, IV e V) há mais duas. Deixe me ver aqui (analisa as reproduções). Acho que está faltando mais uma, chama-se “meu local ideal de descanso”. Eu tenho a imagem dela, parece um ovo estrelado deitado em uma rocha e o mar a frente. Minha irmã comprou esse trabalho, então eu tenho como tirar fotos. Não é algo que está longe. Chico Pereira reproduziu essa imagem em um livro.

Deixa eu me lembrar se tem mais alguma. Acho que tem mais alguma, uma que era sobre um sonho que eu tive com muitos gatos, eu nem estava mais lembrando. Então eu fiz uma tela, mas ela não entrou no catálogo nem mesmo na exposição. E eu acho que quando eu cheguei em João Pessoa, eu fiz um outro trabalho chamado “Com olhos de naufrago” em cima de uma frase daquele livro de Gabriel Garcia Marquez, “o amor nos tempos do cólera”. Então eu coloquei o título assim “A ilha ou com olhos de naufrago”. Foi um trabalho que já não tinha uma relação com a série. Claro que tinha a ver com o parentesco temporal, temático etc. Mas não é da série “No coração de todas as coisas ou sob o signo da obscuridade”.

I. Sim, como uma incompletude... como se chama esse livro de Chico Pereira?

A. Eu acho que se chama “Paraíba memória Cultural”.

I. Sim, vou procurar esse livro. Alice, essa obra “meu local ideal de descanso” seria a VI dessa série?

A. Deixa eu ver. (Pausa) sim... Eu acho que aquela “meu local ideal de descanso” era mesmo a V ou a VI. Eu acho que não é aquela tela do gato, não... deixa eu ver outra vez (analisa as fotografias das obras). Não, eu estava achando que era uma dessas. Essa que tem a mulher e o ovo está na casa da minha irmã, eu posso tentar fotografar.

I. Sim, eu pedi ao acervo do MAC (Museu de Arte Contemporânea) de São Paulo, o catálogo da exposição. Eles vão me enviar o catálogo digitalizado e então podemos tirar essa dúvida.

A. Mas essa obra não está no catálogo. Todos os outros estão (I ao V). Vou conversar com Robson (web designer que administra o site da artista) para acrescentar essa obra no site. Todos esses eu me lembro bem, esse eu vendi a um arquiteto em João Pessoa (I), esse aqui está com um artista e professor do Ceará (Chalita). Todos esses estão no catálogo da exposição, com exceção desse aqui (IV).

I. Mas essa obra (IV) fez parte da exposição?

A. Sim, todos esses cinco (I ao V) fizeram parte da exposição, mas apenas quatro obras foram incluídas, entende?

I. sim, entendo. Quando você as fez, pensou em uma temática que as unisse? Planejou um fio condutor e foi fazendo cada uma separadamente? Conte um pouco desse processo.

A. Eu fui fazendo cada uma separadamente, mas ao mesmo tempo, sabe? eu não lembro de ter terminado uma pintura para começar outra.

I. Então foi uma produção simultânea...

A. Sim, eu pintava, vamos dizer, duas de cada vez. Faz um tempo (risos) mas eu lembro que trabalhava assim, enquanto uma secava eu ia trabalhar na outra, era algo contínuo.

Pode ter acontecido assim, não que estivesse concluído, mas as vezes a pintura ficava ali encostada, no “limbo”, virado para a parede. E então eu dava seguimento a outro. Esse vai e vem da pintura, um movimento acontece muito. Há uma simultaneidade, mas não como algo de uma vez, totalmente concluído ao mesmo tempo.

I. Sim, e como era o ambiente de trabalho? Por ser um workshop havia interação com

outros artistas? Você trabalhava em um mesmo espaço?

A. O local em si, o local físico mesmo era ali em cima do MAC, era verão e estava muito quente. Nós ficávamos em um mesmo espaço, todos os artistas juntos, era um lugar amplo. Na época, teve problema com o abastecimento de água e isso tornou difícil algumas atividades por um tempo, depois tudo foi resolvido. Muitos artistas trabalhavam com tintas... Eu lembro de alguns, lá de João Pessoa, eu, Rodolfo Athaide, Raul Córdula, Roberto Lúcio que morava no Recife. De São Paulo tinha o Sérgio Niculicheff, Marcelo Cipis que trabalha com pintura, acho que com ilustração também, Mônica Nader e outros artistas brasileiros. No grupo também tinha os artistas da Alemanha, Akbar Behkalam, Lili Engel que fazia um trabalho com pintura, algo mais monocromático, lembro que ela espalhava a tinta pelo chão com a vassoura para obter a superfície monocromática. Tinha dois escultores, a Susanne Wehland e o esposo, o Joachim Schettau nesse workshop trabalharam com gesso. Quem mais... deixa eu lembrar .. tinha também a Stefanie Vogel, uma mulher pintora, a Lili Engel, acho que é esse o sobrenome, é bom confirmar no catálogo. Ah, tinha um artista chamado Florian Raiss que apesar do nome diferente, era escultor, da turma de São Paulo, quando falo “turma” é que eu estou dividindo os grupos, os artistas de São Paulo, os do Nordeste e os da Alemanha. Então era uma turma grande, todos interagiam, os que vieram de fora ficaram em um apart hotel, nos deslocávamos até o museu juntos.

I. Havia diálogos sobre a produção dos colegas? Vocês conversavam sobre os trabalhos?

A. Não, não. Acho que cada um desenvolvia o seu trabalho, eventualmente havia essa proposta do diálogo, mas eu acho que esse diálogo se estabelecia mais por aproximação, por amizade, não havia algo assim uma discussão sobre o que estava acontecendo... Teve visitas de jornalistas, alguns críticos, que eram geralmente mais próximos aos artistas ali de São Paulo mesmo. A Mônica Nador por exemplo, fez três pinturas bem diferentes do que ela costuma fazer hoje. Era um trabalho muito interessante, ela nos chamou para conhecer o atelier dela, nós fomos, o Florian também nos convidou para um jantar, aparentemente ele produzia mais no ateliê, eu acredito que o essa aproximação se dava por afinidade, sabe? O Akbar Behkalam era uma pessoa muito divertida e tinha uma boa interação com todos, ele dividia a sua experiência no Irã, acho que era Irã. Fazia uma pintura bem narrativa, enfim...

I. Então nesse contexto de todos ali trabalhando em um único espaço você se sentiu confortável para desenvolver uma pintura tão pessoal...?

A. Sim, sem dúvida me senti confortável. Claro que há uma pressão, como toda coisa que envolve política, o grupo de artistas do nordeste, qual o critério da curadoria, entende? Então o MAC escolheu os artistas paulista. E foi o alemão o Dider que fez a escolha e o convite. Ele já conhecia meus trabalhos em João Pessoa, em uma exposição no NAC (Núcleo de Arte Contemporânea), então ele conhecia Rodolfo Ataíde e outros artistas da Paraíba. E então ele entrou em contato.

I. Quanto tempo durou o workshop?

A. Acho que quase três meses, se não me engano durou dois meses e meio. Acho que no carnaval as pessoas voltaram antes. Pelo que eu lembro, nem todos os artistas ficaram o tempo todo, eu fiquei o tempo todo.

I. Nesse período você já estava residindo em João Pessoa?

A. Sim, eu já estava morando em João Pessoa.

I. Então logo após o término o curso de pintura na EBA você voltou a morar em João Pessoa...?

A. Sim. Eu entrei na EBA em 1979. Eu repeti uma disciplina por falta, que eu acho que se chamava geometria descritiva, além de eu não me identificar com a disciplina, a aula começava às 7h da manhã, era uma tortura para mim. (risos)

I. Sim, talvez se fosse uma outra disciplina... Aproveitando que estávamos falando desse período, conte como foi o teste de aptidão na EBA?

A. Isis, foi desenho de observação. Eu não lembro bem, acho que foram três motivos que eles colocaram para desenhar. Essa parte dos desenhos ficou gravada na minha mente, mas eu não sei dizer se tinha alguma criação, alguma coisa desse tipo, sabe?

I. Sim, e você já tinha uma base de desenho? Você frequentou os cursos livres de pintura no departamento cultural da UFPB, não foi?

A. Sim, frequentei desde a adolescência. Pode ser que esses cursos no departamento cultural tenham me ajudado, mas eram cursos mais livres. Porque quando eu comecei, era quase uma criança, então tinha aquela prática de deixar a criança livre. Depois, lembro que já era de uma outra turma e eles colocaram sob a mesa uma bela melancia, e nós fizemos a representação, não lembro se era com guache ou tinha óleo. Esse trabalho eu não tenho mais.

I. Nesse período você já era adolescente?

A. Sim, mas com 15 anos eu parei de frequentar os cursos livres da UFPB porque meu pai foi transferido para São Paulo e fomos morar numa cidade chamada Lorena. Eu não sou muito boa com datas, mas devia ser por volta de 1967. Eu lembro que teve umas vezes que o Raul Córdula ministrou aulas ou oficinas...

I. Nesses cursos livres quais eram as técnicas que você praticava?

A. Era mais frequentemente guache. As vezes tinha aquela tecnica com giz de cera e nanquim. Pinta o papel com giz de cera, cobre com nanquim e depois vai retirando o nanquim com o lápis ou algo assim.

I. Então era algo mais voltado para experimentações?

A. Sim, experimentações... Lembro muito do exercício da melancia, foi o que eu gravei na memória, o que ficou guardado.

I. Na nossa última entrevista, você disse que os primeiros exercícios de pintura na EBA lhe pareciam “óbvios”, por que você os considerava assim?

A. Sim, deixa eu pensar. 1974 ou 1975 eu tive aula com Flávio Tavares no Departamento cultural da UFPB. Comecei o curso com Roberto Lúcio, ele era bem reservado e depois de um tempo mudou-se para Recife e anunciou que não poderia dar aulas. Então Flávio Tavares ficou no seu lugar. Flávio era sempre muito alegre e bastante inteligente e ele falava coisas sobre a técnica do óleo. Teve um professor antes de Roberto Lúcio que eu não consigo recordar o nome, mas ele dava aula de desenho, porque antes de chegar na aula de pintura, tínhamos que passar pelas aulas de desenho, então eu me recordo que uma vez eu estava desenhando e precisei apontar o meu lápis. Ele estava observando e se aproximou de mim, me disse que um lápis de um artista deve ser apontado de modo que a ponta ficasse achatada. E eu nunca esqueci disso, e faz todo sentido, porque o lápis de desenho precisa de lados, não é como aquele de escrita, porque usamos deitado, inclinado, entende? Então foi algo que eu aprendi e adotei, passei para os alunos que tive, enfim, se você faz uma ponta diferente fica mais difícil desenhar, pelo menos para mim. Esse professor fazia desenhos de observação, colocava uns sólidos, formas geométricas para que a gente pudesse praticar. Eu não estou lembrando o nome dele... Depois Roberto Lúcio passou a dar aula. Em uma dessas aulas eu fiz uma pintura cheia de referências e ele me disse algo, talvez ele nem se lembre bem disso, me falou “Pintura não é literatura”. Hoje eu sei que pode ser sim (risos), mas ele dizia “Não precisa de tantas coisas, tantos elementos etc” e logo em seguida entrou Flávio Tavares com figura humana, então foi ótimo porque eu queria figura humana, fiz a figura de uma mulher grávida, como se fosse uma carta de baralho, em cima e embaixo, essa mulher segurando como se fosse o mundo, o corpo e enfim. Então eu gostava de estudar a figura humana, lembra que eu falei aquela

experiência da infância, da minha prima que fez “surgir” o desenho na folha em branco... Nesse época do curso, Flávio dava a maior força, porque ele é figurativo, então ele deu orientações importantes de pintura, nuances para escala de cores, métodos de ilusão de ótica, a noção de profundidade, essas coisas básicas. Depois eu não pude continuar porque eu fui trabalhar nos dois horários e não podia mais frequentar os cursos de pintura do departamento cultural.

I. Você foi trabalhar onde?

A. Eu era nutricionista da celetista e depois eu fiz um concurso e me tornei nutricionista do INAM (o Instituto Nacional de Alimentação e Nutrição — INAN (1972) atual ministério da saúde). Então eu me tornei coordenadora e isso ocupava os dois horários do dia, manhã e tarde, eram 8h de trabalho.

I. Como foi para você se desvincular de uma área, um emprego público estável para estudar pintura na EBA?

A. Eu adorei. Fora o distanciamento da minha filha, foi muito bom. Porque eu já queria trabalhar com outra coisa, eu não queria algo assim “direcionado”, eu achava chato. Eu estava insatisfeita. Quando eu fui para a EBA- UFRJ eu estudei com muitos professores, e é aquela coisa, não me identificava com todos. Tinha uma professora de desenho artístico que era uma figura. Ela montava o cenário de desenho de observação com muitos jarros e muitas flores, jarros grandes, veludos etc. Não eu não desgostava, mas eu queria mais. Era uma subjetividade, talvez uma preferência ou identificação com a metodologia de outros professores. Eu tinha uma facilidade para o desenho, mas não era uma exímia desenhista... Apenas eu tinha um pouco de habilidade. Eu penso que o domínio técnico pode ser muito bom para um artista. Mas se ele não souber “gerir” isso pode ser complicado. Eu noto que as vezes, os artistas que tem um bom domínio técnico pode ficar preso às armadilhas do ego, um enclausuramento... Pode ficar presa aos elogios. Então pode acontecer do artista receber elogios e ficar querendo corresponder às expectativas dos outros para receber de novo aqueles elogios essa coisa cíclica.

I. Sim... Na nossa outra conversa, você me falou que uma professora da EBA/UFRJ chamada Laíse a estimulava muito a participar de exposições, salões nacionais e internacionais... Qual o sobrenome ela?

A. sim, outro dia eu estava lembrando, com remorsos, meu deus, como é que a pessoa... Ah, o sobrenome dela é Vargee. Nunca mais tive notícias dela, eu acho que ela já faleceu.

I. Sim, eu pesquisei o nome dela dentre a lista de docentes da EBA/UFRJ e não a encontrei, mas eu consegui achar a estrutura curricular do curso de pintura.

A. Foi mesmo? Eu gostava muito da parte prática, as disciplinas práticas me chamavam muito a atenção. A parte de estética e teoria eu gostava, mas não tanto. Talvez hoje eu me interessasse mais...

I. Você tinha clareza que queria fazer o curso de bacharelado em pintura?

A. Olha, eu era um pouco romântica, eu tinha a vontade de pintar, de criar de ser artista. Então a licenciatura em artes não corresponderia a isso... mas uma coisa que eu não queria estar era vinculada a uma instituição, eu não sei o porquê disso. Mas eu lembro que quando eu trabalhei no INAN, eu detestava a ideia de estar presa ali, sabe? Eu pensava “meu deus, os anos vão passar e eu vou ficar nessa coisa, fazendo sempre a mesma coisa, nesse mesmo local, nesse mesmo horário”. Eu achava o meu dia a dia uma eternidade, sempre indo aquele local. Então eu fiquei com essa inquietação. Pensar na aposentadoria, ah... Uma coisa que muitas pessoas querem hoje em dia, a estabilidade... As pessoas não estão erradas em querer isso, cada um sabe o que é melhor para si, e eu via aquilo como uma prisão. Era isso. Pensar nisso tudo parecia uma eternidade do outro lado do oceano e além (risos).

I. De 1979 a 1984, durante o curso na EBA você convivia com quais artistas?

A. Eram os artistas da escola de belas artes. Porque assim, no Parque Lage, logo quando eu entrei eu fiz uma disciplina, acho que foi aquarela. Depois eu não fui mais porque não tinha grana para frequentar o Parque Lage nem tinha tempo. Eu não tinha um currículo, um portfólio, eu ainda estava criando. Eu convivi mais com Marcos Bretas com quem eu fui casada, inclusive está com uma exposição no MAM do Rio de Janeiro, eu visitei a exposição, está bem bacana o trabalho dele. Roberto Tavares, Otoni Mesquita de Manauis, Analu Cunha que depois se unia ao pessoal do Parque Lage. Ricardo Maurício, Jorge Duarte, campinho que depois mudou a pintura dele. Esqueci o nome dele, eu nem o chamava assim...

I. Nesse período você morava no Aterro do Flamengo?

A. Sim eu morei um tempo lá e depois morei em outros lugares do RJ

I. Nesse período você frequentou o Museu de Arte Moderna? Lá tinha palestras, eventos?

A. No MAM eu lembro que tinha muitos eventos sobre cinema e eu fui algumas vezes. Tinha algumas exposições mas eu só ia depois da abertura (risos). Uma vez um colega, o Jorge Duarte disse assim “eu não sei por que as pessoas não vão para a abertura, eu não entendo, todo mundo do universo da arte e ninguém da EBA”. Ele falava isso com uma certa razão.

Durante seu período na EBA/UFRJ, você sentiu algum tipo de preconceito por ser mulher e nordestina?

A. Penso que sim. Na escola de Belas Artes eu acho que não, quando eu estava nos Salões também não... Mas em alguns casos por exemplo se tinha uma indicação de premiação entre eu e um amigo, o júri indicaria o amigo. Mas é o tipo de coisa difícil de descobrir. A opressão já é tão sutil e introjetado que você pode nem perceber... Então pode ter acontecido ou estar acontecendo sem que eu perceba isso. Mas é nesse sentido, de ser mais fácil a indicação de um homem do que uma mulher.

I. Você me disse que na sua adolescência leu a auto biografia de Simone Beauvoir, “Memórias de uma moça bem comportada”...

A. Isso.

I. Quantos anos você tinha?

A. Eu acho que eu devia ter uns 15 ou quase 16 anos... É isso. Eu estava em João Pessoa... ou estava voltando de São Paulo... Eu realmente não tenho certeza, mas foi entre 14 - 16 anos.

I. Como foi o impacto dessa leitura?

A. Esse livro me marcou muito. Assim, depois eu li “Na força da idade” que é dividida em dois volumes, é a continuação da história dela e então entra Sartre. As minhas ideias de liberdade, de querer ir a Recife, de ser a favor do amor livre que era uma bandeira da época... Então os meus pensamentos se encontravam com os dela.

I. Você me disse que viveu censuras e embates moralistas, essas leituras te ajudavam a lutar contra isso?

A. Eu acho que acontecia o seguinte, o embasamento teórico não casava com a prática vivenciada. Eu comecei a namorar muito tarde, aos 17 anos. Minhas mudanças não aconteceram aos poucos, houve pulos, de oito para oitenta, não que eu tenha mudado tanto, mas é que eu acho que as minhas leituras não conseguiam ter força porque eu não estava em um local favorável.

I. Quando você terminou o curso de Pintura na EBA, em 1984, voltou a residir em João Pessoa, como foi esse processo? Fale um pouco dessa transição.

A. Eu voltei a João Pessoa e continuei trabalhando, fazendo minhas pinturas, me inscrevendo nos salões... Mas claro que as coisas mudaram porque no Rio de Janeiro tinha mais possibilidades, o mercado de arte do RJ é incomparável ao de

João Pessoa até hoje em dia...

I. Você acha que a distância do RJ/SP te prejudicou?

A. Com certeza. Porque havia Salões abertos e se eu estivesse lá eu acho que teria sido diferente, porque você já vai se entrosando, se envolvendo com a produção e então se eu tivesse continuado lá era certo que eu teria participado de mais exposições. A coisa iria crescendo... Mas eu ainda sou tímida, mas eu era muito mais... Não sei se eu já comentei isso com você... Eu acho que os artistas hoje em dia são muito mais profissionais, sabe? Tem uma postura muito profissional. E naquela época (década de 1980) tinha alguns que já tinham, mas eu não. Juntava a minha timidez com a falta de orientação. Por exemplo, a abertura da exposição “Panorama”, que era no MAM aí geralmente acontece no mesmo período da Bienal. E eu lembro da pessoa que me perguntou: “Alice você vem para a abertura?” e eu disse “Não...” Mas hoje em dia eu vejo que é importante estar na abertura, sabe? Conhecer as pessoas que estão vendo o seu trabalho, conversar essa troca... Então assim, teve a influência do meio e tem também a minha parte, entende? Eu participei da exposição mas não fui a abertura.

I. Quando há exposições você costuma dialogar com o público sobre o seu trabalho?

A. Hoje em dia sim, mas eu não gosto muito de ficar explicando o meu trabalho... Porque eu acho que sou uma pessoa muito crítica, então as vezes quando eu vejo alguns artistas falando sobre o seu próprio trabalho – essa é a minha opinião pessoal- ou eles falam do óbvio ou estão enchendo linguiça “enrolando” e as vezes não, as vezes a fala é pertinente, a fala da pessoa cabe ao trabalho... Mas as vezes não... Porque não são todos os trabalhos que precisam da fala. As vezes não precisa da fala do artista... Entende? Já teve a pessoa que escreveu textos, sabe... A não ser que o artista goste disso, que queira dar a sua visão subjetiva, mas eu não acho que haja uma obrigatoriedade que hoje em dia tem do artista se explicar...

I. No texto curatorial de Raul Córdula da sua exposição “pinturas e desenhos” de 1997, ele afirma que seu trabalho é :

“(...) registro e obra inacabada, projeto e obra aberta. Vem de dentro; dos sonhos e mitos que habitam a sua mente fértil.”

O que você pensa sobre essa análise? Como você situa o inacabado no seu trabalho?

A. Eu acho que é por aí...o Inacabado é no sentido dele continuar, de permanecer em outros trabalhos. Que o trabalho não começa e não se encerra em uma série, por exemplo. Na minha leitura, ele quer dizer que o trabalho não se acaba tanto na visão de um trabalho, como de um conjunto (série). Como se aquele conjunto continuasse, está aberto, está aberto, não possui um sentido dado, ele carrega várias possibilidades de visão.

I. No caso da série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade” você as enxerga as obras de modo complementar ou autônomo?

A. Eu penso que há um fio condutor entre elas, por isso que possuem o mesmo título, mudando a numeração. Mas elas são independentes. Elas funcionam de modo autônomo. Eu as numerei por ordem de produção, mas não necessariamente eu as tenha terminado um trabalho para iniciar outro. Eu as fiz de modo simultâneo. Nessa obra (IV) eu lembro que eu mexi muito nessa parte branca, trabalhei muito nessa tela. Olhando assim nem parece, mas foi trabalhoso... então enquanto ele estava secando eu fazia a outra. Você está entendendo a lógica? (risos)

I. Sim... Há várias junções de telas, como você fez esse processo? Essas fragmentações

foram previstas?

A. Foram. Antes mesmo de eu chegar ao workshop essas telas já estavam separadas para mim. Quando eu fui convidada para participar do workshop me perguntaram quais seriam os materiais necessários, então eu pedi essas telas com as medidas que eu queria, as tintas, os pincéis etc. Então eu já fiz toda a composição pensando em usar as outras telas. Eu pedi desse modo pensando em junta-las.

I. Aparentemente isso remete à época que você trabalhava com Eucatex (madeira) em que os fragmentos eram unidos formando uma única pintura, faz sentido?

A.Sim! E se você olhar eu trago isso para o processo daquela série “Anotações de pintura” que são os cartões unidos, como também o próprio “preto e branco” que eu uso o veludo para complementar o branco. Em todos esses trabalhos, em pintura ou instalação, há uma forma que é criada a partir da junção das várias partes.

I. Na pintura II da série “No coração de todas as coisas ou ainda sob o signo da obscuridade” há um elemento que se assemelha ao símbolo da Jurema na Umbanda, você se recorda dessa referência?

A.Não, esse símbolo me remete ao estilingue. Quando eu fiz eu estava pensando nisso e hoje ao olhar isso também me remete. Esse animal próximo à serpente é um sapo.

I. Essa serpente pode ser lida como alusão à transformações, mudanças?

A. Sim, pode ser lida assim, qualquer pessoa pode ter a liberdade de interpreta-la assim, a obra é aberta... Mas eu não a vejo assim como uma “transição” é mais como algo lúdico, algo que surge do inesperado.

I. Essa composição também me fez pensar naqueles jogos de serpentes bem comum na década de 1980...

A.Que jogos?

I.Jogos comuns em agendas telefônicas, minigames, celulares. O jogo era de uma serpente que se esquivava de obstáculos para pegar a presa...

A. Sim, eu acho que me lembro, pode ter sido, mas na época eu não tive muito acesso a isso... Eu vejo como a questão do inesperado que surge...

I. Isso se aproximaria do símbolo cristão de serpente que persuade que é astuta?

A. Não, eu acho que nesse trabalho não. Talvez. Eu faço outras citações ao cristianismo em outras obras... como “nossa senhora das graças”... Em alguns eu usei a serpente nesse viés do imaginário cristão.

I.Na obra I dessa série eu consigo enxergar elementos do cristianismo associado ao mundo profano. Nessa parte escrita “Meu coração é de Jesus, minha vida é a santa cruz”, pesquisei e descobri que é um cântico cristão.

A. Sim, eu acho que ainda sei cantar (risos)

I. Tem muitas palavras escritas em baixo de camadas de tinta... você consegue identificar alguma referência aqui?

A. Realmente tem muitas sobreposições. Porque as vezes tem letras, as vezes imagens, coisas esquemáticas.

I. Sim, mas é possível ler a frase “o mundo a chamar por mim”, você lembra se é uma frase sua...?

A.Essa frase é de uma musica de Fernanda Lima. Desse lado direito (abaixo), onde está escrito “meu coração por ti geLa” e “Meus carinhos por ti(E)são” eu vi em algum muro, em algum lugar... um grafite, não sei se a troca da letra é perceptível...

I. Sim, é... e brinca com o sentido da frase.

A.Sim...

I.Nessa pintura III, eu li esse elemento do plano de fundo como uma espécie de muro.

A.Sim, remete mesmo.

I. E então eu pensei no muro de Berlim que em 1988 recebia visitas turísticas por abrigar pinturas de protestos etc. Eu não sei se pode fazer sentido...

A. Não mas eu não pensei no muro de Berlim...

I. Aqui eu vejo o mapa mundi, então...

A.Sim, isso é verdade, essa parte aqui contornada de preto remete a África e essa parte mais embaixo remete a América latina.

I. Há a frase “Sem o menor sentir”, essa frase é sua?

A. Essa frase eu também usei em outros trabalhos. Assim como a frase anterior, um hífen muda o sentido, em outro trabalho eu usei sem o menor senti-mento.

Já esse aqui (VI) remete mais a uma catástrofe. Esse vulcão em erupção, peixes mortos...

I. Algo que me chamou atenção nesse trabalho foi você trazer esses elementos terrestres para a liquidez da água, remetendo talvez a algo volúvel, inseguro, incerto?

A. E ao mesmo tempo há misturas de planos, esse elemento aqui pode ser uma terra firme. Um mistura de planos... de paisagens enfim.

PARTE II

I. Na nossa última conversa você disse que estudou no Liceu Paraíba em 1966, como foi esse período?

A. Isis, acho que eu me confundi, por que em 1966 eu estava na cidade de Lorena, no interior de São Paulo. Meu pai foi transferido e nós passamos um ano lá. Está vendo como eu confundo. (risos).

I. Sim, não tem problema.

A.O meu ensino médio eu comecei no interior de São Paulo, numa cidade chamada Lorena. Lá eu estudei em uma escola estadual muito boa, então eu tive problemas com as disciplinas de exatas porque a minha base não era muito boa em matemática. Não sei, talvez pelas mudanças constantes de escola, meu pai viajava muito. Então eu lembro que a cada escola era um recomeço, havia rupturas.

Em Cuiabá nós passamos cerca de três anos e eu fui colocada em um colégio de freiras. Acho que pode ter sido os primeiros anos em uma escola e eu tenho a impressão de que eu comecei a frequentar a sala de aula no meio do ano. Eu lembro que o cotidiano da escola era algo bem engraçado para mim. Na hora da chamada a professora ia dizendo os nomes dos alunos e eles iam respondendo “presente” e na época eu não compreendia o que aquilo queria dizer, então eu pensava “vou ganhar um presente?” (risos), depois eu fui percebendo a dinâmica dos outros colegas e fui seguindo.

Depois nós fomos morar no Rio de Janeiro e eu fui alfabetizada lá. A minha alfabetização foi muito boa. Era um colégio público, um grupo escolar “Rosa da Fonseca” (Escola Municipal Rosa da Fonseca, Rio de Janeiro). Eu já aprendi a ler com um método moderno que não era mais aquele de soletrar as sílabas para ler e escrever uma palavra, eu aprendi com um método onde a leitura era feita pela palavra toda. Eu não sei como está atualmente, mas eu aprendi lendo a palavra, não passei pelo Ba-be-bi etc, entende? Então lembra daquela história que te contei na casa da minha prima, que eu aprendia a ler junto com a “descoberta” do desenho? Pronto, foi nesse período. Nós só passamos um ano lá e voltamos para João Pessoa. Nesse retorno, a minha irmã entrou no Colégio das Neves (Colégio Nossa Senhora das Neves, João Pessoa) e eu em um outro colégio particular. Esse colégio foi indicado por uma tia, ele tinha uma estrutura pequena, era um espaço de reforço escolar, algo assim... administrado por duas irmãs, pessoas muito boas, mas o colégio em si não oferecia uma base consistente de matemática, de leitura,

entende? Então depois de um ano eu fiz o exame de admissão (11 anos) para entrar na escola das Neves e entrei. Cursei o ginásio (ensino fundamental II), eu sempre senti dificuldade em matemática, acho que me faltou a base, sabe? Eu sempre gostei de estudar, e na época do Neves eu tinha um bom rendimento. Sempre ia ao colégio com uma vizinha, uma amiga que ficou muito próxima e nós estudávamos juntas, ela se chamava Lavínia. Nessa época eu também estudava na Aliança Francesa, então as vezes a gente se reunia para rever os conteúdos. Era um ensino de freiras, um colégio apenas de meninas... Então era tudo dentro de uma rigidez. Lembro que uma vez eu estava na biblioteca explicando a uma colega um exercício de Francês, estava tirando a dúvida de uma colega, nesse instante uma das freiras do colégio chegou e me repreendeu dizendo que eu não poderia estar ali. Naquela época nós também tínhamos atividades na biblioteca, éramos responsáveis por cuidar de algumas coisas por lá. Eu não perdoei essa repreensão, mexeu muito comigo, sabe?

I. Sim, e no colégio das Neves tinham eventos religiosos, missas etc?

A. Olha eu não me lembro de eventos religiosos, missas ou alguma interferência de padres etc. Se aconteceu isso de algum modo não faz parte da minha memória, pode ter sido deletado.

I. E você tinha aula de artes?

A. Não, acho que não. Tinha algo que eu gostaria que tivesse sido mais frequente. Algo como uma ilustração, era uma proposta de composição a partir do que foi visto, eu achava aquilo o máximo e queria que tivesse tido sempre, mas acho que só aconteceu duas aulas assim, não mais que isso... Eu não tive aulas de artes, algo que poderia se aproximar era a aula de bordado, mas eu não tinha jeito e também era bem pouco... Uma coisa curiosa era que as professoras não terminavam o livro didático. Sempre ficava faltando capítulos a serem trabalhados, não sei se era para atingir a média da turma, sabe? Mas eu sentia a necessidade de querer mais. Então assim, eu sempre fui curiosa e eu gostava de fazer os exercícios, de ler e descobrir coisas novas.

I. Essa curiosidade era estimulada na infância? Seus pais frequentavam museus, galerias de arte etc?

A. sim, sempre íamos a museus quando estávamos no Rio de Janeiro. Museu Nacional de História Natural, Museu da República... Meus pais sempre me levava, mas a algo específico de arte, não... Nós morávamos no bairro Deodoro que era subúrbio do Rio de Janeiro (Zona Oeste), então quando nós vínhamos visitar a minha tia, no bairro do Flamengo e era mais uma reunião familiar. Lembro da gente indo ao Museu da República... mas o Museu de Belas Artes acho que não, se não certamente eu teria alguma recordação...

I. Como você lidava com essas constantes transformações, as constantes mudanças de cidade etc?

A. Olhe, eu não lidava bem não. Eu era muito tímida, então toda vez que você chega em um lugar diverso você tem que interagir com pessoas diferentes, refazer uma rotina, vínculos, se adaptar a essas novas mudanças. Então assim, eu bem pequena eu não ligava muito, mas quando eu fui crescendo e fui entendendo tudo... Por exemplo, quando foi para ir a São Paulo, eu já estava adolescente e eu não queria ir, eu realmente não queria sair de João Pessoa. Inclusive quando eu fui reprovada no colégio lá em Lorena achavam que tinha sido por revolta porque eu não queria ir. (risos), mas não foi bem assim. Foi toda uma adaptação, a escola nova, eu era muito jovem e os meninos me paqueravam na escola, eu estava me descobrindo... E a escola tinha um nível bem mais alto do que a escola anterior... Por exemplo, a professora de matemática era doutora em matemática e não era pelo fato de ser doutora não, era por que ela era realmente muito boa. Enfim, o nível do colégio era

outro e então eu tive dificuldade. Por outro lado, na parte de humanas, eu passei em todas por média. E o colégio anunciou isso antes... Quando avaliaram o meu perfil e disseram que eu teria mais aptidão para o colegial “clássico” que eram estudos voltados para a filosofia, literatura, história etc. E a outra modalidade era o “científico” que eram estudos inclinados para a matemática, física, química... Geralmente o científico era escolhido por quem pretendia estudar engenharias, medicina, biologia etc. A equipe pedagógica do colégio sugeriu aos meus pais que eu fizesse o colegial “clássico” e conversaram comigo também, mas mesmo assim eu escolhi o científico. Hoje em dia talvez eu tivesse feito a modalidade “clássica”, não sei. Em 1967, quando chegamos na época de voltar para João Pessoa, eu queria ficar em Lorena (risos), porque já estava adaptada, já tinha paquerinhas, então essas idas interrompiam histórias, entende?

Então voltamos para a Paraíba em 1967 e eu fui estudar no Liceu Paraibano. Era uma época de muita ebulição cultural e política então eu me envolvi muito politicamente, namorei uma pessoa, um rapaz que foi perseguido politicamente, nessa época a foto dele foi veiculada nos jornais... Ele estava sendo procurado

I. Ele era jornalista?

A. Não, ele estudava comigo no Liceu, acho que devia ser um ano mais novo que eu, devia ter 15 anos... Para você ver a insanidade da repressão. Sendo filha de militar, eu não tinha a mesma confiança de todo o grupo, mas as pessoas mais próximas confiavam em mim. Mas ali nos encontros da faculdade de Filosofia, ao lado do Liceu, minha presença, para algumas pessoas, era ameaçadora. Mas eu estava ali como todos eles, sem concordar com aquilo tudo que nós estávamos vivendo e se por acaso uma investigação tivesse descoberto o meu envolvimento, eu certamente teria sido presa política apesar de não ter tanto embasamento teórico, eram discussões muito informais.