

O 'POPULAR' SEM ESTEREÓTIPOS: A POÉTICA SOCIAL NA OBRA DE MAREPE¹

Priscila Valente Lolata²

INTRODUÇÃO

O texto “O ‘popular’ sem estereótipos: a poética social na obra de Marepe” faz parte do projeto de pesquisa para a dissertação “Arte contemporânea nos anos 90: a poética social da produção no Nordeste” – que busca investigar e coletar informações de artistas do Nordeste que, por intermédio de meios não convencionais de expressão artística, possuem conteúdo questionador, crítico ou de constatação dos mecanismos sociais do nosso contexto.

O artista plástico Marepe está dentre os artistas baianos de grande reconhecimento no circuito das artes visuais, nacional e internacional, e possui, na sua produção, as características que servem de parâmetro para o conteúdo investigado na referida dissertação. A representatividade de Marepe levou sua produção a ser contemplada com um capítulo específico sobre ela.

A visualidade do trabalho desse artista na Bahia ainda está aquém do seu valor diante da história da arte contemporânea brasileira. Dentro dessa dicotomia, a comunicação proposta à VI SEMOC visa a explicar a poética da obra de Marepe, contextualizando e fazendo referência a outros artistas renomados.

METODOLOGIA

Durante o processo da pesquisa (ainda em andamento), foram utilizados material impresso como catálogos, revistas e livros, entrevistas com o artista, análise de obras através de imagens (fotos e esquemas) e de obras expostas no circuito artístico, além da vivência em diversos momentos de seu processo de criação e produção artística.

RESULTADOS / CONCLUSÕES

Diante das conclusões obtidas até o momento, sem a intenção de ser reducionista, tampouco limitadora, foi possível verificar que a poética de Marepe é simples, no sentido do deslocamento do tema referido no objeto artístico, e complexo no sentido da importância da abordagem e das conotações sociais que elas possuem.

Suas referências pessoais vêm de acontecimentos de sua infância, da sensível percepção de alguns fatos. Isso é notado nos depoimentos do artista, quando ele narra sua infância e as experiências do ambiente doméstico, assim como a percepção das diferenças de classes sócio-econômicas, que já o tocavam, talvez ainda dentro do universo ingênuo da infância, mas com a sensibilidade característica nele, até hoje.

Em “Palmeira Doce” (ação ocorrida dia 27 de setembro de 2001), ao pendurar quatro mil sacos de algodão doce colorido, em palmeiras imperiais do centro de sua cidade natal, Santo Antonio de

¹ Projeto de pesquisa de dissertação do Mestrado em Artes Visuais, sob a orientação do Professor Doutor Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

² Mestranda em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA. priscilalolata@yahoo.com.br.

Jesus³, Marepe trabalha com uma poética urbana e evidencia a simplicidade, a ingenuidade e a leveza de tal elemento. A referência religiosa/cultural ao dia de Cosme e Damião, relacionada à distribuição de doces para crianças, nos remete à tradição, aos costumes e às crenças.

Mesmo que a análise feita aqui não seja construída pelas pessoas que estavam presentes no momento da intervenção, o estranhamento, por ser trocado o cabo de vassoura – normalmente utilizado pelos vendedores de algodão doce – pela Palmeira Imperial como suporte, já cria uma memória reflexiva sobre a ação, que durou poucos minutos. Por não haver resquícios de aura do objeto de arte, as palmeiras foram saqueadas e o algodão degustado licitamente pelas crianças ali presentes.

Por meio de uma poética social peculiar, Marepe nos questiona com códigos simbólicos de uma sociedade desestruturada humanamente. Em muitas de suas obras, ele estabelece uma relação direta com o trabalho, o trabalho informal, das ruas de qualquer cidade de um país subdesenvolvido. Uma banca de bijuterias ou de veneno para ratos e baratas, um “nécessaire” de jaca ou um espaço, convocando-nos a deixar nossos piolhos, mostram a relação sobrevivência/criatividade e enfrentam o público com metáforas provocadoras.

Marepe consegue modificar o olhar do espectador, despertando-o para cenas do cotidiano de uma grande cidade do Terceiro Mundo, como Salvador. Traz de bagagem a sua vivência na cidade de origem, Santo Antônio de Jesus, interior da Bahia. De lá, ele apresenta um regionalismo universal, evidente em seus trabalhos.

Uma obra que mostra como o artista propõe uma participação mais efetiva ao espectador é “Lasque o Nome Af” (2001), na qual o público tem autonomia para emitir, da forma que queira, a palavra expressada e rasgar o tecido naquele contexto. Conforme o próprio artista declara: “Esta ação-instalação tem a intenção de expressar a plasticidade do som e das palavras revelando e valorizando o imaginário popular por meio de vocábulos ditos como palavrão”. Nicolau Sevcenko, em seu texto “Quem faz arte é desobediente”, comenta a obra:

Marepe montou uma barraquinha de feira na qual o que se oferece ao público é a possibilidade de uma descarga emocional, uma síncope catártica como um espirro, em que as criaturas têm a feliz oportunidade de escolher e descarregar um palavrão, a plenos pulmões, enquanto dilaceram com as mãos um pedaço de tecido, completando o prazer dessa somatização dos impulsos indignados (COHEN, 2001, p.128).

Marepe estabelece diálogos entre obra e público, rompendo com a existência do objeto a perdurar.

Em outros dois trabalhos, em particular, ele executa a obra, através do seu legítimo autor. Não é um caso de falta de ética, pelo contrário, é uma proposta de levar o original para a galeria.

O trabalho “Jurandy Pintor: 9965.8770” (2002) é uma pintura feita por Jurandy Pintor, um profissional que fez na parede do cubo branco, o que ele faz quando recebe encomendas de anúncio/publicidade, nos muros de sua cidade⁴.

O outro trabalho, “Cesta Básica de Renato da Rifa” (2002), é um referencial da feira da cidade de Santo Antonio de Jesus. Consiste em uma carriola de construção, preenchida ordenadamente e muito bem embalada por Renato, com produtos alimentícios, para ser rifada, como o faz semanalmente, na feira livre de sua cidade. Peter Anders, diretor executivo do Instituto Cultural Brasil – Alemanha - BA, sobre os dois últimos trabalhos citados, diz:

[...] o artista Marepe traz a cultura de consumo para a branca pureza do salão clássico de exposição [...]. Trabalhando junto a dois artistas, Jurandy Pintor e Renato da Rifa, que talvez não se compreendem como tal de modo algum, ele sensibiliza tanto a nossa

³ Principal cidade da região denominada Recôncavo Baiano.

⁴ Santo Antonio de Jesus-BA.

percepção para o cotidiano e questiona seu próprio papel de artista plástico. Marepe cria uma escultura social, na qual ele próprio não figura no centro como criador, mas na qual a concepção intelectual representa o trabalho próprio do artista (2002, p.02).

Sem entrar nos méritos do julgo de parâmetros artísticos e ineditismo, a proposta de Marepe socializa, para outra comunidade, a inventividade popular de uma profissão não regulamentada, mas que dá identidade ao indivíduo, no seu meio. Uma carriola foi rifada na abertura da exposição “Posição. 01” (2001) em Salvador, e outra ficou exposta.

Possuindo uma força surpreendente e provocando o público, muitas vezes sem que este perceba, os trabalhos de Marepe mostram peculiaridades de um cotidiano riquíssimo em informações, mas ignorado por grande parte da população.

Outro trabalho indagador de Marepe é “Tudo no mesmo lugar pelo menor preço” (2002). Nesta obra, o artista absorve de sua cidade uma relação de diálogo entre a publicidade de uma loja de material de construção, pintada num muro, com a história da arte. A partir do momento que um muro, de quase três toneladas, é retirado de Santo Antonio de Jesus e deslocado para a 25ª Bienal de São Paulo, a noção formal de conceitos da arte é diretamente associada: apropriação, deslocamento, os conceitos duchampianos e a plasticidade da arte pop. Há também um elemento, no sentido apropriativo, que reside na assimilação da pintura publicitária como obra plástica que, ao serem revertidas para dentro do espaço sacralizador da galeria ou do museu, ganham um sentido fora de sua função inicial. Assumindo assim, como pintura, outro sentido estético que, no entanto, está longe de ser encarado como uma pintura do próprio artista.

Porém, restringir-se a esses parâmetros de observação, é correr o risco de ser reducionista, e não penetrar num mundo sensível da relação arte/cotidiano. O “muro” representa o desenvolvimento econômico daquela cidade e, saindo de seu território geográfico, demonstra todo o processo migratório do nordestino para o Sudeste do Brasil em busca de trabalho, ou seja, migram de uma situação ingrata, para outra (LAGNADO, 2002, p.17). Será que está aí a sua relação com os camelôs de Salvador? O comércio informal de São Paulo é feito em grande parte pelos nordestinos.

Ao evidenciar uma banca de bijuterias e uma banca de venenos, dentro do cubo branco, o artista não está evidenciando um objeto específico, eleito por sua plasticidade, nem atribuindo a algo industrializado, noções e valores estéticos. Pois, ao deslocar um artigo que, inicialmente, foi “criado” por um trabalhador informal, como suporte de seus produtos de venda, está, na verdade, se apropriando não só do objeto, mas declarando existente tal situação de subemprego, ao qual tais vendedores de bijuterias ou venenos para ratos e baratas, se encontram.

É válido ressaltar que tais bancas, antes comuns nas calçadas do centro de Salvador, já não existem mais. Os camelôs passaram por um processo de padronização de suas bancas/barracas, e tiveram designados pelos poderes públicos locais específicos para fixarem seu meio de sobrevivência. O que mantém a situação de subemprego, porém, poda a expressão criativa do vendedor que utilizava recursos atrativos para chamar a atenção dos passantes para seus produtos.

Outro fator importante a ser destacado é que, no caso de Marepe, a apropriação acontece em um sentido conceitual, e não material. Em vez de levar a banca específica do camelô, ele a observa com minúcia, descobre os materiais que são utilizados, e, se apropriando⁵ da imagem e da funcionalidade, constrói uma igual, com os mesmos produtos, transferindo a imagem/conceito para o museu/galeria.

Isso nos remete novamente à noção de que o objeto apropriado, neste caso, não pode ser separado de seu contexto histórico, de sua realidade social. Aliás, para o artista, o termo que melhor designa sua atividade não é *ready made*, mas *nécessaire*, pois está relacionado às necessidades do ser humano. A necessidade incomensurável de criação das necessidades, por meio da fabricação de

⁵ Para a crítica de arte Lisete Lagnado, o termo “apropriar” seria inadequado para denominar o processo de criação das bancas de camelô de Marepe; ela propõe “edificar”.

produtos e objetos, em escala muito maior às que realmente necessitamos. Ao mesmo tempo, estamos diante da necessidade de viver, comer, divertir-se, o que leva um número enorme de “cidadãos” a criarem situações para reverter outras situações desfavoráveis: a do desemprego e da falta de dinheiro e oportunidades.

Assim, o conceito de deslocamento de um objeto industrializado para um espaço onde este é neutralizado, não funciona, necessariamente, para a poética de Marepe. Ele não tenta anular as coisas “eleitas”, mas evidenciar, trazer à tona, o objeto como obra e como condição social de um determinado local, de uma região.

Em “Os Filtros”⁶ (1999), há também a mera transposição da situação de um objeto para um contexto em que o mesmo não possui a função de outrora. Porém, a simbologia do trabalho é a ampliação do significado original do objeto apropriado. O filtro de barro, utilizado para filtrar a água e torná-la própria para beber, traz conotações e levanta questões que implicam em uma situação social alarmante. Desde a seca no Nordeste, e suas implicações políticas, à poluição e distribuição de água nas grandes cidades.

Neste trabalho, por intermédio dos trabalhos citados e de imagens, partindo da análise da obra de Marepe, contextualizando-a e fazendo o levantamento/relação de sua origem e, a partir daí, essa obra é relacionada com obras de artistas e teóricos que possuam analogia com sua produção, como: Marcel Duchamp, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Moacir dos Anjos e Fernando Cocchiarale, dentre outros. Com isto, pretende-se transmitir um referencial da produção desse artista.

REFERÊNCIAS

ANDERS, Peter. **Posições. 01**: catálogo. Salvador: Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 2002.

COHEN, Ana Paula (Coord.). **Panorama da Arte Brasileira 2001**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001. 132 p. 296 il.

LAGNADO, Lisete e LOUREIRO, Raul. **Marepe**: catálogo. São Paulo: Galeria de Arte Luisa Strina, 2002. 68 p.

MORAES, Angélica de. O berço das novas linguagens. Revista Bravo, São Paulo, ano 03, nº 36, p. 47, set. 2000.

⁶ Consiste em filtros de barro, no modelo tradicional, com um número maior de partes por onde a água passa para ser filtrada.