> Carlito Carvalhosa: uma experiência em equipe

Resumo >

O presente artigo resulta de um diálogo entre domínios da antropologia visual e da sociologia da arte, com ênfase em discussões acerca das "histórias de vida". Por meio dessa perspectiva e de uma entrevista realizada com o artista Carlito Carvalhosa, reconstituí, brevemente, alguns momentos e aspectos da trajetória do artista buscando articular sua experiência e obras. Sem deixar de vista, no entanto, sua inscrição no campo artístico em que está situado.

Gabriel Cardoso Gonzaga

Graduando em Ciências Sociais
Universidade de São Paulo

Palavras-chave >

Carlito Carvalhosa; Casa 7; Artes Visuais; Antropologia das Formas Expressivas; Sociologia da Arte.

> Carlito Carvalhosa: uma experiência em equipe

Gabriel Cardoso Gonzaga[123]

> g.cardosogonzaga@usp.br
Universidade de São Paulo

Mesmo o mais humilde dos homens participa de uma engrenagem junto aos demais, exercendo uma função qualquer.

(Nuno Ramos)

Ao encerrar períodos, encadeá-los e, assim, ir dando forma ao pensamento, os pontos podem formar textos. Mas, ao deslindar um ponto, juntando infinitos deles em uma constante, "durante o crescimento, o ponto se torna uma linha" (INGOLD, 2012, p. 32). E, delas, também encadeadas, pode-se dar forma a outro pensamento. Em desenho, pintura ou, enfim, imagem. Era de maneira semelhante a esta que Paul Klee (1879 – 1940) via a forma dos pontos nos anos vanguardistas da década de 1920. Porém, vinte e nove anos depois deste, pouco antes da primeira Bienal de São Paulo, em que regeu um frenesi pela abstração geométrica, um artista vizinho desse país continental imprimia o ponto de uma outra forma. Agora, ao invés de partir do ponto para uma construção encadeada, formada, constituída por fortes contornos, ou quase que científica – como faziam os concretistas – por ele a construção se dava de modo que, literalmente, era possível *vazar*. (INGOLD, 2012) Em *Buchi*, o artista argentino Lucio Fontana desfaz a forma positiva do ponto geralmente mobilizada em pintura, imprimindo-o de forma negativa na tela.

1 Agradeço à FAPESP pelo apoio a minha pesquisa de iniciação científica [nº 2020/13712-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo].

2 Poucos meses após a realização e publicação desse trabalho, Carlito Carvalhosa, veio a falecer. Por isso, gostaria que esse singelo texto, que muito deve à nossa conversa, ficasse aqui também como uma homenagem ao artista. Agradeço a generosidade com que Carlito me atendeu nessa primeira entrevista realizada para a minha pesquisa que, muito infelizmente, não poderá se repetir.

3 Agradeço à Sylvia Caiuby Novaes por toda a ajuda, intermediação com Carlito Carvalhosa e pelo seu curso de Antropologia das Formas Expressivas. É do cruzamento entre a minha iniciação científica e o trabalho de aproveitamento desse curso – sem esse último não haveria tom antropológico algum no tratamento do objeto da pesquisa – que esse trabalho é fruto.

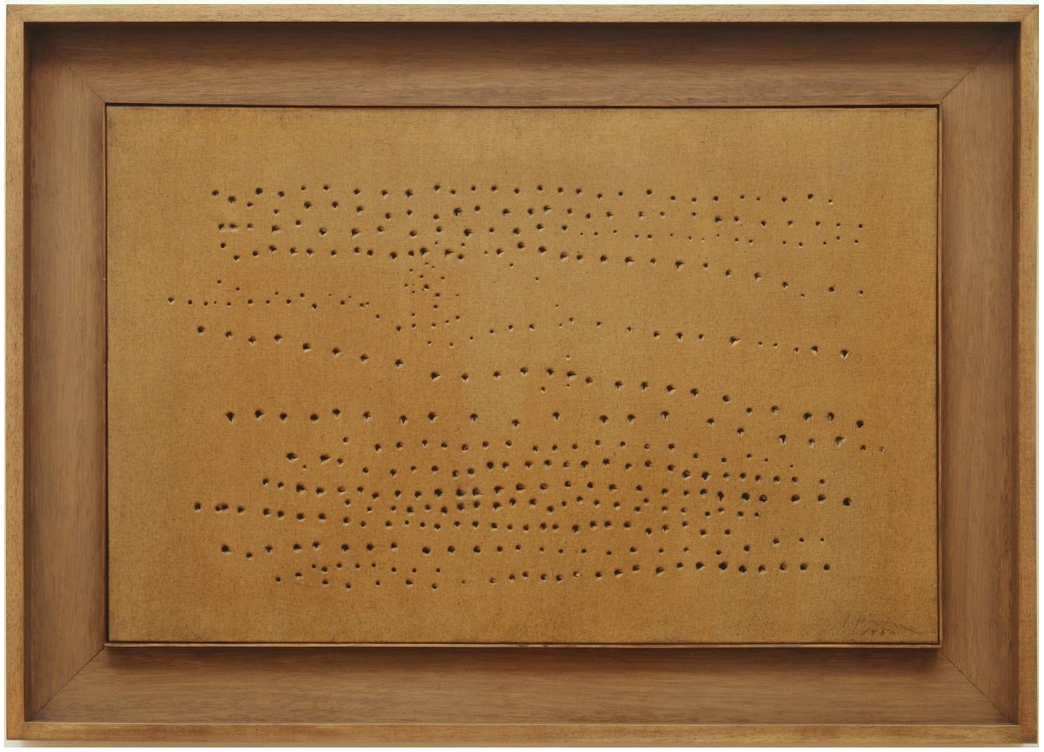

Figura 1 – Obra de Lucio Fontana, *Conceito espacial*, tela, 55 cm x 84,6 cm. Fondazione Lucio Fontana, Milan.

Fontana nasceu em 1899, em Rosário na Argentina, em meio às artes. Sua mãe, argentina, era ligada às artes cênicas e o pai, italiano, à escultura. Desde sua infância, tanto na Itália quanto na Argentina, frequentou o ateliê do pai. Mas, essa experiência familiar foi apenas uma das formas de aprendizado artístico que o artista experimentou. Durante alguns de seus períodos de estadia em Milão, na Itália, estudou de maneira formal na Academia de Belas Artes de Brera. Portanto, não é demais supor que esse artista, tanto pela atividade escultórica decorativa exercida por seu pai, quanto pela experiência no sistema de ensino acadêmico, dominava as práticas de representação mais tradicionais. O que significa dizer, ao menos, que tinha domínio da construção tridimensional escultórica comprometida com o motivo da própria escultura e que, no que se trata de pintura, da utilização de um plano bidimensional para uma construção imagética fundada nas ilusões de volume e tridimensionalidade.

Entretanto, se pararmos o mínimo de tempo para ver esses *buchis* (buracos, em italiano) na tela Conceito Espacial, temos tal ilusão desestabilizada em nossos olhos. O que está emoldurado nessa obra? Se nosso olho, ainda um pouco renascentista, está acostumado a encarar uma moldura como uma janela, com sua vista ao mundo, o que é que agora há ali? Ainda mais bagunça é causada em nossos olhos devido a gradação dos tons de marrom escolhidos pelo artista. Enfim, olhamos a tela, a contrastamos com seu título e, daí, um mundo se expande. "Os buracos que se abrem nela dão para *espaços* pretos ilimitados, irredutíveis a qualquer dimensão" (MAMMÍ, 2000, p. 7, grifos meus) Apesar do referente dessa crítica ser uma obra e artista distante, em tempo e espaço, de Fontana, ele pode nos ajudar bastante a pensar esse seu gesto. Pois, ao intervir no suporte de maneira contrária à tradicional, Fontana quase faz a tela ser vista de maneira tridimensional. Agora não vemos mais algo a partir da janela que já foi a tela, e sim, nos detemos no próprio suporte e ali também passamos a perceber um pequeno volume.

Seguindo nesse fluxo *para frente* é possível ver como desse gesto que formava pequenos furos, Fontana partiu para *Tagli*. Cortes, em italiano. "Durante o crescimento, o ponto se torna uma linha, mas a linha, longe de seguir a superfície pré-preparada do chão" (INGOLD, 2012, p. 32) – nesse caso, ao invés de contribuir para o trançado da superfície que é a tela, como ocorre na relação entre a linha e a terra descrita por Tim Ingold em diálogo com Paul Klee – a linha de Fontana dá vida à forma, rompendo com o trançado que constrói a tela. Com esse gesto, o artista retoma os trabalhos iniciados em 1949 e faz, nesse suporte tradicional, ainda mais possíveis aberturas para espaços como sugerem seus títulos e instalações.

Por um olhar mais rápido e desatento, que não tem nada de errado como comumente o julgam, seria possível ver nos trabalhos de Lucio Fontana apenas uma tentativa de destruição da tela. E, à vista disso, de tudo que ela representa. Como, por exemplo, um lugar de criações idealizadas; de construção de verdades, sejam elas religiosas ou políticas; ou, até mesmo, de cenas mais comuns da vida cotidiana, como as das vanguardas impressionistas. Mas, olhar seus gestos dessa maneira é colocá-los apenas em diálogo com a natureza figurativa da pintura, seja tradicional ou mesmo moderna. É, enfim, ver no seu gesto apenas a destruição da representação. Entretanto, acredito que outra leitura, semelhante à de Adolfo Navas sobre a poesia, é bastante plausível e possível. Segundo o autor: "Todo poema, de alguma forma, é um corte, uma última cesura com o mundo fora da página." (NAVAS, 2012, p. 20) Mas, esse corte, segundo ele, em fotografia e em poesia, não é apenas uma ruptura com o mundo e, sim, um corte em que se cria uma possível "reordenação em limites precisos". (NAVAS, 2012, p. 20) Portanto, é um corte que dá forma. É uma cesura que não apenas destrói o mundo, mas produz o inverso. Cesura semelhante à ideia de vida de Tim Ingold, contrária à clássica dicotomia entre sujeito e objeto que pode levar à um estancamento da dinâmica do mundo social. O autor propõe, no lugar desta visão dicotômica, outra em que dinamismos "continuamente dão origem à forma das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução." (INGOLD, 2012, p. 32)

Esse processo dinâmico da realidade social pode ser visto na trajetória artística de Lucio Fontana, aqui, brevemente condensada por alguns de seus trabalhos. Mas, se, ao invés de traçar somente *a linha ao longo da qual* esses seus trabalhos se desenvolveram, tentarmos vê-la trançada

no emaranhado que compõe a história da arte e as produções artísticas, é possível chegar, por exemplo, em outro importante artista, chamado Nelson Leirner. Esse, brasileiro, paulistano, também nasceu em meio às artes, em 1932, Tem processos migratórios marcados na sua constituição familiar, como indica seu sobrenome polonês. Sua mãe, Felícia Leirner, foi uma escultora e, seu pai, Isai Leirner, além de industrial, foi um grande mecenas, que chegou a dirigir o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Bienal de São Paulo. Não só no que diz respeito à morfologia social da família de ambos os artistas, resguardadas as suas diferenças e singularidades, há pontos de contato. Nelson Leirner, em 1967, um ano antes da morte de Fontana, evocou diretamente os trabalhos vistos do argentino, como em uma realização do processo descrito por Ingold, em que se criam formas mesmo que as próprias anunciem suas dissoluções. A série "Homenagem a Fontana", de Leirner, dá forma por uma revisita ao que em Lucio Fontana era quase dissolução.

Mais uma vez informados por um olhar rápido, podemos ver, nessa série de homenagens feitas com lona e zíper, que o gesto de Leirner sugere uma reestruturação da possibilidade figurativa desse suporte. Porém, será que apenas isso que pode representar seu gesto? O zíper dessas obras sempre deixará marca de seu feito. Tanto se fechar o espaço da tela quanto se deixá-lo aberto. Algo do que o último toque na obra quis fazer sempre ficará explícito. Com isso, de um vazamento da forma ítalo-argentina de Fontana, Leirner cria outras, também cheias de possíveis vazamentos. Sejam eles referentes à figuração ou não, pois, as imagens que Leirner produz na série, nada tem de figurativas. E, assim, a vida descrita por Ingold em que se cria dissolvendo, vai se reproduzindo e perpetuando.

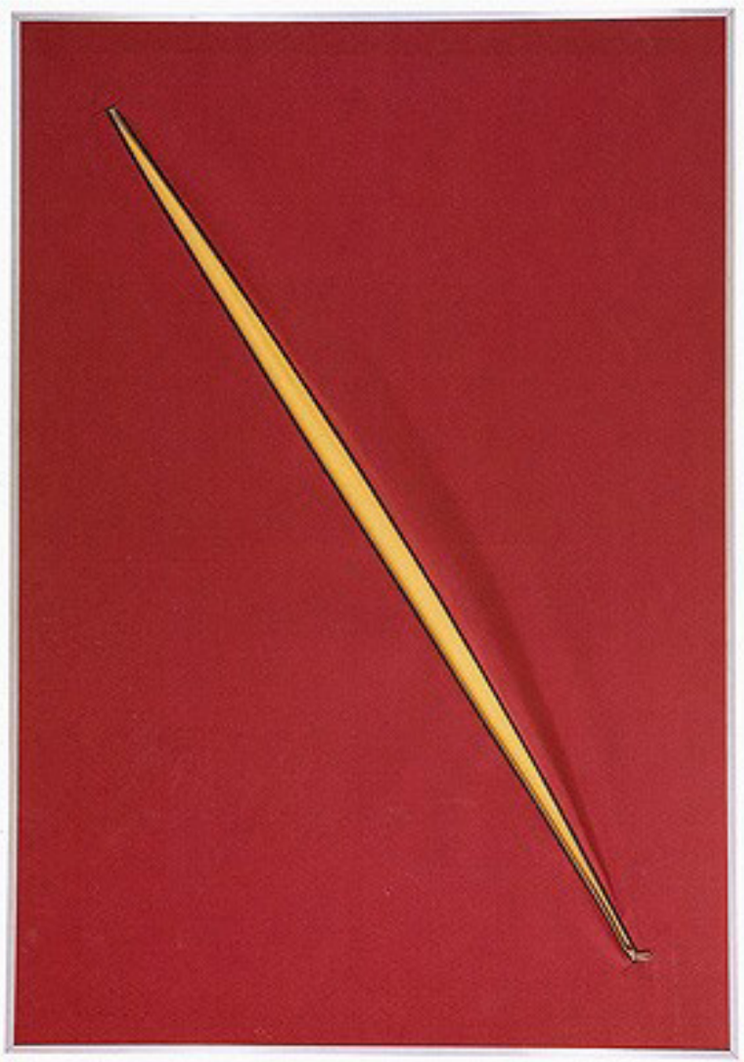

Figura 2 - Nelson Leirner, *Homenagem a Fontana I*, 1967, lona e zíper, 180 cm x. 125 cm (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2020).

Figura 3 – Nelson Leirner, *Homenagem a Fontana II*, 1967, tecido e zíper, 179 cm x 124 cm. (Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, doação do artista, 1984).

Percorrendo sob as orientações do antropólogo Tim Ingold, portanto, sempre a frente, mais ao longo dessas linhas e emaranhados, podemos chegar a outro artista, também brasileiro, nascido em São Paulo, mas no ano de 1961, conhecido como Carlito Carvalhosa. Luiz Carlos Cintra Gordinho Carvalhosa talvez não teria se tornado o artista que é hoje sem esse pequeno trajeto esboçado acima. Mesmo que os artistas e obras vistos sejam de tempos anteriores a ele, e não apenas por Carlito viver e trabalhar em um campo artístico um pouco semelhante ao terceiro estado do campo descrito por Pierre Bourdieu, no qual a "contemporaneidade como presença no mesmo presente existe praticamente apenas *na luta* que *sincroniza* tempos discordantes" (BOURDIEU, 1996, p. 183), eles são, para esse último artista, determinantes. Em conversa com Carlito, na qual havia de fundo uma pergunta fundamental sobre como ele formou-se artista, essa relação ficou logo explícita:

> o primeiro contato que eu tive [com artes plásticas], meu pai jogava pôquer com o Nelson Leirner. Então, tinha um trabalho que era super importante, tinha em casa. Uma Homenagem ao Fontana. Eram aqueles zípers assim, não é? E esse trabalho, eu gostava muito dele. Eles eram amigos. Jogavam pôquer. (CARVALHOSA, 2020).

Apesar da caracterização dada pelo artista ao decorrer da conversa sobre a baixa presença das artes em sua infância, talvez seja possível dizer que, semelhante aos outros artistas vistos acima, Carlito nasceu em meio às artes. É possível interpretarmos a presença deste trabalho de Fontana em sua casa não somente sob a perspectiva das linhas, emaranhados e vazamentos de Tim Ingold, mas também com perpectivas da *teoria dos campos* de Pierre Bourdieu. A posse desse trabalho de Nelson Leirner pelo pai de Carlito e a própria relação de seu pai, engenheiro, chamado Carlos, com o artista-professor da FAAP, pode nos dar algumas pistas sobre uma possível resposta à pergunta fundamental mencionada. Pois, segundo Bourdieu, apesar da manifestação organizada e continuada produzida nos atos e enunciados sobre uma história de vida, nos quais as pessoas produzem a si da mesma maneira que a filosofia sartriana – da qual o sociólogo francês é crítico –, ou seja, como indivíduos dotados de consciências irredutíveis, há por trás dessas consciências determinações que vão além delas. Portanto, tentar aproximar-se da trajetória Carlito Carvalhosa, sem tentar aproximar-se do pouco que uma conversa pode levantar sobre sua relação mais ampla com o mundo social, ou seja, de sua posição e das relações objetivas com outras posições que estabeleceu ao decorrer de sua vida,"é tão absurdo quanto tentar explicar a trajetória do metrô sem levar em conta a estrutura da rede, ou seja, a matriz de relações objetivas entre as diferentes estações." (BOURDIEU, 2006, p. 189-190). É por isso que ao olhar esse relato de Carlito, sobre seu primeiro encontro com artes visuais, intermediado pela obra de Nelson Leirner, podemos ver como essa experiência subjetiva do artista é inscrita no que Bourdieu, criticando análises preocupadas apenas com as interações, institui como relações objetivas entre posições (BOURDIEU, 1996). Portanto, não reduzindo os encontros entre esses personagens à meras interações, vemos como estas interações expressam algo da estrutura social em que nasceu esse artista. Possuir em sua casa uma obra de Nelson Leirner, que talvez não seria adquirida sem a existência da relação afetiva de seu pai com o outro artista, seu companheiro de jogo, mostra como essas experiências de Carlito Carvalhosa com as artes são produtos da circulação de capitais sociais e culturais que o rodeavam.

A partir dessa perspectiva, antes de focar nas minúcias das experiências de Carlito Carvalhosa, tão importantes quanto o que há de estrutural em sua trajetória, pois, apesar de determinada, não pode ser vista como mero produto dessa determinação (SCHWARCZ, 2015), dois dados biográficos apresentam enorme relevância: o primeiro, é o fato de sua "primeira experiência" com as artes visuais, descrita acima e, a outra é seu ingresso no Colégio Equipe.

No ano em que a ditadura militar brasileira iniciava seu período mais violento, com a declaração do Ato Institucional-5 em 1968, nasceu uma instituição extremamente oposta ao Ato que, posteriormente, viria a ter forte papel crítico ao autoritarismo brasileiro. O Colégio Equipe é fruto da Universidade de São Paulo, especificamente, de professores que saíram do Cursinho do Grêmio da USP e de um projeto educacional que no início era apenas um curso preparatório para o vestibular e que, quatro anos depois de sua fundação, expandiu-se como colégio ao abrigar também as séries que correspondiam ao antigo ginásio. A escola, descrita por um professor como ilha de liberdade ou, por Leda Catunda, outra artista que lá estudou, como uma ilha de ripongas, desde sua fundação tem um projeto educacional diferente do comum entre a maioria das escolas da cidade de São Paulo. Recusando a cunha de construtivistas, a diretora pedagógica da escola diz que o diferencial do colégio foi sempre basear a educação na ideia de coletividade. "Em alguns momentos a gente partilha esses pressupostos [construtivistas], mas isso não é o tempo todo. O construtivismo responde como ensinar, mas não responde para quem ensinar e para que ensinar". (NO COLÉGIO EQUIPE, 2013)

Além desse "*como*" incomum, talvez a resposta do Equipe para os outros dois pontos levantados nessa fala da diretora seja baseada em uma ideia crítica do mundo social. Ou seja, formar pessoas críticas ("*para que*") para a sociedade ("*para quem*"). Nessa mesma reportagem, o escritor Antonio Prata, ex-aluno, diz, referindo-se à relação entre o Equipe e o início dos protestos de junho de 2013: "Moleques que pararam a cidade para *discutir em roda* o País? Claro, aquilo parecia uma aula do Equipe!" (NO COLÉGIO EQUIPE, 2013, grifos meus). Ainda há poucos materiais mais densos sobre a história do colégio disponíveis *online*[4], mas, esses e outros depoimentos, já ajudam a ver um pouco sobre o que era essa instituição. Um lugar de formação crítica fundamentada em processos de construção coletivos, nos quais as rodas são o melhor exemplo.

Outro ator importante no desenvolvimento desse colégio, é o apresentador de televisão Serginho Groisman. Nos anos 70, enquanto era estudante universitário, estava à frente do Centro Cultural do Equipe. Cumprindo com o objetivo do Equipe, crítico frente ao regime militar, Sergio levou vários artistas contrários à ditadura para tocar no colégio. Nomes como Caetano Veloso, Jards Macalé, Gonzaguinha, Gilberto Gil, "não tinham onde se apresentar porque não havia um circuito cultural e por causa da censura." E, daí, intermediado por Sergio, "o Equipe passou a ser um centro possível". (NO COLÉGIO EQUIPE, 2013)

4 Pretendo, em minha pesquisa, estudar as possíveis relações entre a experiência de estudos no Colégio Equipe e a formação do grupo Casa 7 e, assim, poder contribuir com algum adensamento de material não apenas sobre os artistas, mas também sobre o trabalho educacional do Equipe.

Não é possível saber se Carlito Carvalhosa está na famosa foto de Gilberto Gil tocando em cima de mesas no Colégio Equipe[5]. Mas, ao menos, sei que ele esteve ali. Durante uma conversa na Fundação Casa Rui Barbosa, construindo um breve relato de sua trajetória ele disse se lembrar desse show que, para ele, foi incrível (SÜSSEKIND; DIAS, 2018). Em nossa conversa, talvez como em qualquer outra que passe por esse período, apareceu a tropicália: "tinha uma coisa da cidade com arte. Principalmente com música, né?" (CARVALHOSA, 2020), muito importante para seu ingresso nas artes. Mas, não apenas no que diz respeito às questões internas e formais das artes. Pois, segundo ele, havia na experiência da música desse movimento, "talvez o período mais poderoso da música brasileira" (CARVALHOSA, 2020), um certo contraponto a outros setores da esquerda brasileira na época. Manifesto, apesar da concordância crítica ao regime militar, presente em toda a esquerda, na qual está situado tanto o Colégio Equipe quanto os artistas tropicalistas, em uma diferença importante. "Tinha uma coisa com o corpo que ia contra essa ideia da esquerda, entendeu? E esse debate era um debate muito vivo no colégio. Porque havia essa ideia: isso também é política. E a política não é só o pensamento estruturado da economia marxista." (CARVALHOSA, 2020), pois o tropicalismo "criticava ao mesmo tempo a ditadura e uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística". (RIDENTI, 2014, p. 41)

Nessa análise de Carlito sobre a música dos anos 70, vista como contraponto a um pensamento de esquerda hegemônico vigente até então, o artista expressa tanto sua identificação com a preocupação estética levantada pela tropicália, quanto seu "desencanto com esse dogmatismo (...) político". (CARVALHOSA, 2020) Diz ele, sobre os períodos iniciais do colégio, que "antes o Equipe era um colégio mais engajado numa militância política estruturada (...) Com pensamento marxista e tal." (CARVALHOSA, 2020) Mas, apesar de uma forte presença da política no colégio, que "tinha muita reunião política de debate" (CARVALHOSA, 2020), o Equipe "era um colégio muito aberto assim, a possibilidades e tal. E havia essa questão com arte" (CARVALHOSA, 2020).

Essa tensão entre o que o artista nomeia de algo semelhante a *política estruturada marxista* e de *política com o corpo* se assemelha ao processo de construção de significado analisado por Victor Turner. Segundo o autor, é ao associar o passado cristalizado pela cultura com o tempo presente, através da tríade pensamento, desejo e sentimento, que emergem os significados que compõe o mundo social (TURNER, 2005). Carlito Carvalhosa realiza tal associação e fricciona duas tradições de momentos diferentes – uma anterior aos anos 1970 e outra que inicia com essa década –, ao descrever o que estava em vias de se cristalizar com a produção cultural tropicalista, opondo-a à tradição das "gerações anteriores", que "eram muito mais politizadas do ponto de vista de um engajamento de esquerda. Muitas vezes Trotskistas, Libelu, essas coisas todas". (CARVALHOSA, 2020) Desse choque com as tradições culturais anteriores, analisando o meio em que estava situado, ao dizer, "eu acho que a minha geração..." (CARVALHOSA, 2020), mas, principalmente, colocando a si nesse entremeado geracional, diz: "eu, pelo menos... A gente já meio... sentia um cer-

5 A foto a que me refiro é uma das duas fotos que estão na sobrecapa do livro *Equipédia: o livro dos 50 anos do Colégio Equipe (2018)* – que não foi utilizado nesse trabalho pelo fato de eu ter tido acesso apenas posteriormente. Segundo índice do livro, ela é de Mário Luiz Thompson

to desencanto com esse dogmatismo (...) político. Assim, achava que era um caminho meio...(pausa) tinha uma espécie... tinha um autoritarismo mesmo, sabe? Essas reuniões..." (CARVALHOSA, 2020).

Entre esses silêncios e pausas da sua fala, Carlito apresenta a mudança que estava em curso naquele momento. Ao invés de ver na produção cultural um instrumento da política, o artista já apresenta ali um outro olhar sob esse fazer da cultura. Esse olhar, criado na fricção com a tradição política anterior, refletindo o choque descrito por Turner "entre passado e o presente, o passado coletivo e o presente pessoal e existencial" (TURNER, 2005, p. 178), foi determinante para a constituição de sua visão sobre o próprio fazer artístico. Nas palavras dele: "Essa oposição entre o engajamento político e todos os outros desejos da adolescência era um dilema para a gente. *E isso me atraiu para ser arista*." (SÜSSEKIND; DIAS, 2018, p. 170, grifos meus).

Já está claro que o Colégio Equipe é para Carlito Carvalhosa, tal como na metáfora de Pierre Bourdieu, o que a rede do metrô é para as estações. Pois, o colégio foi determinante para a formação do setor artístico paulistano do período, tanto em uma dimensão simbólica, na qual as artes sempre permearam o projeto educacional do Equipe – como mostram os cursos de Cinema, Fotografia e Teatro, que outras escolas não possuíam[6] – quanto em incentivos materiais, por exemplo, de apoio à publicação das revistas de história em quadrinhos feitas por alunos (MALTA, 2002) – dentre os quais, estavam Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Antonio Malta, Leda Catunda e o próprio Carlito Carvalhosa.

. "O Colégio Equipe era um colégio meio fora do normal, assim, naquela época, né? Ele era um colégio que não sei por que... tinha um monte... todos os alunos eram artistas." (CASA 7, 2015) Apesar dessa fala de Paulo Monteiro, outro artista visual, repetir os ares de anormalidade que comumente rondam as produções artísticas, logo depois ele mesmo dá uma possível resposta: "Tinha muitos filhos de políticos que tinham sido cassados. Ou intelectuais que tinham sido cassados. *Então ficou uma redoma ali*. Eu não sei se por causa disso ou se por causa de outra coisa, é... mas, todo mundo queria ser artista ali" (CASA 7, 2015).

Essa tal redoma, se vista à luz da já mencionada teoria de Bourdieu, dá indícios de aspectos estruturais que conformam a produção artística, como as relações entre capitais culturais e sociais. Não é sem motivo, como analisa Paulo Monteiro, que nesses anos o Colégio Equipe formaria figuras importantes em diversos campos de produção cultural. Por exemplo, na música, os Titãs e, nas artes visuais, Leda Catunda, Carlito Carvalhosa, entre outros.

Entretanto, restringir a análise da trajetória do artista Carlito Carvalhosa às determinações sociais que essa própria trajetória expressa, é fazer o que Lilia Schwarcz denomina *filosofia sem sujeito* (SCHWARCZ, 2015), pois, se permanecer restrita às estruturas, uma análise de uma trajetória

6 Informações retiradas da fala de Leda Catunda para a *Carta Capital*: "Passei o colegial inteiro num ensaio. Tinha curso de Fotografia, Cinema, Teatro, coisa que escola nenhuma tinha."

de vida pode terminar por retirar dela a própria vida, se tivermos à vista a ideia de Ingold (2012) já mencionada. Ao invés dessa filosofia restrita ao que a experiência no Equipe manifesta de estrutural, é preciso ouvir as minúcias da trajetória do artista que ele próprio construiu. Pois, ali, o artista não apenas formou-se culturalmente, mas construiu laços afetivos importantes que não são *só* capital social.

Entre esses amigos, estavam Antonio Malta, Fábio Miguez, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade. Os dois primeiros, ao fim do colégio, foram juntos com Carlito Carvalhosa cursar arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU). A decisão de Carlito pela Arquitetura deu-se em função da amplitude da graduação e, também, por sua descrença em escolas de arte. Ele "não acreditava muito em escola de arte. (...) Achava que você tinha que aprender sozinho essas coisas". (CARVALHOSA, 2020) Entretanto, a graduação pareceu à Carlito bastante esvaziada de sentido[7]. Além dos longos períodos de ensino relatados por ele como tempos em que pouco se fazia objetivamente, em contraste com seu aprendizado libertário frente à oposição elaborada por ele sobre o que permeava a atuação política, a FAU se apresentou a ele como uma instituição um pouco atrasada.

> [A FAU] Também tava nessa saída da ditadura, começo da democracia, essa passagem dos anos 80. Muitas questões ligadas a esse problema do engajamento político, assim, como forma de... *acho que um pouco mais atrasado que o Equipe na verdade, entendeu?* A questão política ainda era muito presente na escola (CARVALHOSA, 2020, grifos meus).

Se essa experiência esvaziada de Carlito Carvalhosa na FAU se assemelha ao "comportamento repetitivo e rotinizado" (TURNER, 2005, p. 179), as aulas no ateliê de gravura de Sergio Fingermann, feitas por ele e seu grupo de amigos – Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade –, se parecem com as experiências que interrompem tal comportamento. Nesse ateliê, Rodrigo Andrade, artista e amigo do Colégio do Equipe, já havia estudado anteriormente com o gravurista e, então, o grupo decidiu voltar a frequentar ao ateliê. "Terça-feira a gente ia, passava o dia inteiro lá e era uma coisa ótima. A gente se encontrava, dava muita risada e era um trabalho muito objetivo. Você fazia alguma coisa. Pensava sobre desenho." (CARVALHOSA, 2020) Diferente do que acontecia na FAU. "O fato é que essa experiência mostrou que tinha um outro lugar que era próximo da experiência do Equipe que tinha uma vitalidade que eu não tava encontrando na escola." (CARVALHOSA, 2020) Nesse relato em que o artista contrapõe seu desencanto subjetivo com a FAU com a experiência de um ateliê, emerge o tipo estrutural de significado descrito por Victor Turner, ao ser apresentado pelo artista como um encontro naquele tempo presente de estruturas de experiências anteriores vividas no Equipe. E, como a experiência não é estanque, desse momento de ocupação predominante dos valores (TURNER, 2005) do trabalho manual, objetivo e artístico encontrado no ateliê de Fingerman, visto em relação às produções anteriores durante o período de Equipe, "surgiu a ideia de a gente ter um ateliê." (CARVALHOSA, 2020)

7 Durante a entrevista, o artista tece uma crítica ao ensino da FAU naquele momento.

Esse ateliê se tornaria transformativo não apenas para Carlito Carvalhosa ou seus companheiros de grupo, mas, para a história da arte brasileira. Ali, de início, estavam Antonio Malta, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. Mas, após um período na casa, Antonio Malta decidiu sair do ateliê (MALTA, 2002). Dessa saída, um lugar vagou e Nuno Ramos passou a ocupá-lo. Essa última formação foi a que fez o grupo conhecido como Casa 7.

A família de Rodrigo Andrade era dona de uma vila em Pinheiros e, no mesmo período em que o grupo decidiu se juntar, a casa de número 7 vagou. "E a gente então alugou. Arrumamos a casa para ter um ateliê. Que a ideia era um ateliê que nem o do Sérgio, todo arrumadinho, com sofá bonitinho, entendeu? Mas, acabou sendo o contrário" (CARVALHOSA, 2020). O ateliê dos pintores começou todo arrumado, com mesas de trabalho, uma de gravura, marca da experiência conjunta com Sergio Fingermann, mas, com o passar do tempo, tudo foi jogado fora e só restou "tinta e os trabalhos" (CARVALHOSA, 2020).

Talvez, também, devido às dimensões que os trabalhos desses artistas foram tomando. De início, comumente, na Casa 7 faziam pequenas pinturas à óleo. Mas, "o grande passo foi o negócio dos painéis, que é uma ideia do Rodrigo [Andrade]". (CARVALHOSA, 2020) Dali em diante, problemas como o alto custo do material seriam revertidos. A cara tinta a óleo foi substituída por esmalte sintético, "que você comprava numa esquina" (CARVALHOSA, 2020) E a tela pelo barato papel *kraft*. O lento tempo do óleo pode ser contornado com esses materiais. Mas, o grande passo não se resume a essas possibilidades práticas de trabalho que os novos materiais possibilitavam. Sim, "era muito fácil fazer aquilo", mas como ressalta Carlito, "plasticamente eu acho que é um negócio muito bacana". (CARVALHOSA, 2020) "São trabalhos juvenis, mas eles têm potência." (CARVALHOSA, 2020) Potência que foi rapidamente reconhecida por toda a arte da época. Em 1984, a exposição Painéis, de Paulo Monteiro, Nuno Ramos e Rodrigo Andrade, alçou o grupo da Casa 7 a um patamar bastante alto. Antonio Malta, o artista recém-saído do grupo, relata que a exposição foi um como um "soco na cara" que o transportou para o presente[8]. Um presente em que diferente daquilo que procurava em seus estudos de História da Arte estava ali, logo a frente. Desde então, os painéis de esmalte sintético sob papel *kraft* se tornariam a marca de todo o grupo.

A criação de uma diferença na antropologia ao tradicional olhar cindido entre indivíduo e sociedade, clássica oposição das ciências sociais, tem não só contribuições estrangeiras como as de Ingold (2012) e Turner (2005). O antropólogo Marco Antonio Gonçalves (2012) propõe articular pela etnobiografia, nessa clássica oposição, uma terceira dimensão: o sujeito. Segundo ele, uma etnobiografia pretende olhar não só o indivíduo e a cultura, mas, também, o papel do sujeito nesta relação. Pois, a criação individual, fruto de processos de individuação, ou seja, de formação de indivíduos, se desenvolve na cultura. Isso significa pensar que as criações e manifestações dos sujeitos, suas histórias individuais, não são insuficientes para pensar o social. A verdade é o contrário. As elaborações pessoais só ocorrem em diálogo, portanto, em certa medida, elas são a própria

8 "A exposição "Painéis", pelo contrário [das exposições "Pintura como meio" e "Como vai você, Geração 80?"], foi, como se diz, um "soco na cara". [...] em meio a questionamentos sobre pintura que me faziam mais mergulhar no estudo da História da Arte do que procurar uma linguagem atual, ao visitar esta exposição fui transportado de sopetão para o presente" (MALTA, 2002, p. 211)

cultura. "A realidade sociocultural, portanto, não é mais que as histórias contadas" e "as narrativas pelas quais ela é representada." (GONÇALVES, 2012, p. 10) São criadoras desta e, portanto, mais que representativas para pensar o social.

Após essa breve digressão, é possível alterar um pouco mais o olhar dedicado a história de Carlito Carvalhosa. Pois, ao invés de tentar compreender a relação de Carlito Carvalhosa com as artes e, especificamente, esse momento com o grupo Casa 7, opondo indivíduo e grupo, aqui – e, também, por hora – é interessante focalizar na criação de Carlito. Ao invés de entrecruzar as histórias de todos os integrantes, das suas semelhanças e divergências, pretendo focalizar um pouco mais o olhar para a história pessoal de Carlito[9]. É claro que o grupo está e estará nessa história, pois ela é para o artista uma verdadeira experiência transformativa. Portanto, mesmo com foco nos *seus* improvisos, em *suas* criações, situando-as, como nos orienta tanto Pierre Bourdieu (1996) quanto Marco Antonio Gonçalves (2012), é possível se aproximar mais da relação desse artista com a arte, sem desconsiderar como essa experiência de grupo foi determinante para essa relação. Dito isso, antes de ver algum painel realizado na Casa 7, é pertinente dar um salto em direção a alguns trabalhos posteriores.

O artista distante a que se referia aquela crítica do filósofo Lorenzo Mammí, essa última contrastada aqui com os buracos de Lucio Fontana, é Carlito Carvalhosa. Esse último que criou os buracos referentes desse texto crítico. Mas, ao invés de fazê-los em uma pintura, fez em esculturas, na série *Porcelana esmaltada* realizada entre 1996 e 1997. Vale colocar essas rígidas esculturas, feitas com o material que dá nome a esse conjunto de trabalhos, em diálogo com outra série de esculturas do artista, chamada *Ceras Perdidas*[10].

Essas últimas, feitas dois anos antes das de porcelana (1994), são de cera e parafina. Ambas preservam uma organicidade comum, expressa na tortuosidade de suas linhas curvas. Entretanto, apesar de Carlito criar algo de semelhante entre elas, ele parte de materiais e processos bastante diferentes, que evidenciam o que elas têm de divergente em seus resultados. A singularidade de cada cera perdida deve-se ao fato de que seu processo de construção, "o escorrimento de uma superfície cilíndrica em direção ao chão" (TASSINARI, 2000, p. 9), tem um alto grau de improviso. Em arte e criação sempre pode haver uma medida de improvisação, mas nessas obras, mesmo que o artista controle a queda pela temperatura aplicada à cera, o resultado estético final é bastante imprevisível. Já as porcelanas, apesar de "maleáveis ao nascer, ao queimar se enrijeceram". (NAVES, 2000, p.11) Em suma, as esculturas em cera e parafina partem de um início rígido, tornam-se maleáveis e se encerram com outro enrijecimento; enquanto as porcelanas partem do material maleável para dele enrijecerem. Desse processo ambíguo, Carlito Carvalhosa cria esculturas ambíguas que transitam da rigidez à maleabilidade. Ao mesmo tempo também preserva estruturas comuns, seja por um caráter orgânico ou pela própria ambiguidade.

9 Esse trabalho de entrecruzamento das trajetórias deverá ser realizado em minha pesquisa de iniciação científica.

10 A breve leitura e análise dessas séries foi realizada pelas imagens publicadas no livro monográfico do artista indicado na bibliografia..

Essa tensão característica do trabalho de Carlito Carvalhosa, rotinizada, principalmente, após a leitura do crítico Rodrigo Naves, que caracterizou o trabalho do artista por sua "natureza ambígua", não é apenas um produto do campo artístico. Se, "é justamente através da interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura" (GONÇALVES, 2012, p. 9), enxergar essa natureza ambígua da arte de Carlito somente como mero produto do campo artístico pode reforçar uma desconsideração da manifestação criativa operada pelo artista nessa produção – a qual tanto a perspectiva sociológica quanto a antropológica aqui postas em diálogo tem como objetivo não realizar[11]. Essa ambiguidade é sim inscrita na posição que ocupa o artista no mundo social, mas, este mundo, realidade sociocultural, é também produzido e constituído pela história pessoal de Carlito. Dito de maneira mais simples, é também resultado da realização pessoal criativa de Carlito Carvalhosa.

Figura 4 - Carlito Carvalhosa, *Sem título*, esmalte sintético sobre papel, 200 cm x 230 cm. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2020).

11 Ver também *Esboço para uma teoria da prática* (1983) publicado sob organização de Renato Ortiz em *Pierre Bourdieu: sociologia* (1983).

Não há melhor maneira de ver a realização criativa de um artista do que por suas obras. Então, além dessas esculturas, um de seus painéis realizados anteriormente no período da Casa 7, pode ajudar. Os painéis, segundo o artista, "têm um barato assim. São obviamente juvenis, mas obviamente tem ali aquilo que tem que ter, assim, não é. Que é uma vitalidade, tal. E... (pausa)". (CARVALHOSA, 2020) Entre 1862 e 1863, Édouard Manet (1832 – 1883), com a pintura *Déjeneur sur l'herbe* (1863), realizou uma verdadeira revolução simbólica. O assunto dessa tela, uma cena de gênero era considerado de baixa relevância, numa época em que ainda regiam com certa força as hierarquias acadêmicas. Portanto, ao tratá-lo nas grandes dimensões da pintura, Manet afrontou as categorias de apreciação da arte vigentes[12]. Apesar da grande distância entre Manet e Carlito Carvalhosa, a operação moderna do primeiro assemelha-se à do segundo, considerando as estratégias referentes as dimensões dos trabalhos. Como no *Déjeneur*, os painéis do Casa 7 alcançavam mais de 2 por 2 metros. Só que nesse diálogo com toda a tradição pictórica anterior, Carlito Carvalhosa e os artistas da Casa 7somaram mais uma necessária transgressão. Retiraram da pintura o tradicional chassi e realizaram-na sobre um papel barato. Como já dito, em lugar do óleo sobre tela, esmalte sintético sobre papel kraft.

As escolhas de Carlito e da Casa 7 vistas acima rompem e desestruturam elementos tradicionais da pintura, assim como as tomadas de posição de Manet, Lucio Fontana ou Nelson Leirner. Entretanto, a operação realizada pelo artista e pelo grupo nos painéis não foi só de ruptura. o. Pois, ali na Casa 7, a relatada-baixa presença de arte na vida de Carlito Carvalhosa seria reconvertida. Já que, mesmo dizendo sobre uma forte ingenuidade, Carlito diz: "A gente tinha muita noção de pintura. Isso a gente tinha. Que vinha de uma formação... Quer dizer, a gente sabia olhar pintura, né? Até hoje" (CARVALHOSA, 2020).

Durante esse momento da conversa, a pausa logo após a palavra formação me despertou imensa atenção. Pouco tempo antes dessa fala, ao descrever sua escolha pela universidade, interpelei o artista com uma referência sobre escolas de arte e, principalmente, sobre a FAAP, devido ao grande número de artistas da geração formados por essa escola. Dessa minha interferência, sem titubear, Carlito respondeu o que já vimos. "Eu não acreditava muito em escola de arte. (...) Achava que você tinha que aprender sozinho essas coisas. Aquilo [escola de arte] não fazia muito sentido" (CARVALHOSA, 2020) Talvez, essa resposta anterior, nascida sem pausas, possa ocupar o silêncio dessa outra fala posterior. Um silêncio sobre formação artística vindo desse artista talvez possa dizer mais do que falas longas e sem pausas. Falas sem buracos. Vimos aqui que esses últimos podem dizer muito, mas, devido a uma inclinação ao verbo, interpelei-o mais uma novamente, perguntando sobre sua formação artística, dessa vez tentando localizá-la na experiência no ateliê do Sergio Fingermann. E, daí, Carlito preencheu a lacuna: "não, não... Isso veio do... do... da vontade de saber isso. De olhar as coisas. De olhar livro antigo. Olhar livro novo. Ir para o MASP que tinha pintura, né? O MASP foi muito importante. E das Bienais, entendeu? A gente ia e olhava com muita atenção" (CARVALHOSA, 2020).

12 Ver *Manet:* uma revolução simbólica (2014) de Pierre Bourdieu.

Ele também comumente relata sobre visitas a sala Sergio Milliet da Biblioteca Mário de Andrade que, como no ensino do Equipe, também ocorriam em grupo. Ainda mais sobre formação, diz:

> *é*... eu acho que essa capacidade de falar sobre arte, de comentar, é até uma coisa que eu tive que depois que modular quando eu faço isso com pessoas que... mesmo sendo amigas talvez não tenham essa (pausa), nem esse desejo de ouvir coisas que você possa tá falando, entendeu? É, porque muitas vezes o cara não quer falar sobre o trabalho dele. Entende? É... Mas, a capacidade de você olhar pra um trabalho e você olhar muito tempo pra um trabalho e entender o funcionamento dele e poder... Essa... Essa... Profundidade, assim, vem muito da experiência da Casa 7, sabe? (CARVALHOSA, 2020)

Dessa experiência comum de pintura, permeada de muita conversa, discussão e olhar para a história da arte, seria muito difícil frutificar uma experiência com a pintura "mais soltona mesmo sem muito compromisso" (CARVALHOSA, 2020) como a que caracteriza, para o artista, a da famosa exposição do período, *Como vai você Geração 80?*[13]. Para Carlito Carvalhosa, referindo-se aos trabalhos realizados na Casa 7, "a pintura tinha que tá estruturada. No sentido da história da pintura. Do Cézanne". (CARVALHOSA, 2020) Deveria, então, dialogar com essa em termos semelhantes aos que Agnès Varda fez em seus trabalhos. Como nas cenas de seus filmes que remetem *às* pinturas tradicionais, as quais a diretora mostra em seu documentário autobiográfico ou, em um exemplo melhor, como ela faz em seus trípticos[14]. Pois, nesses, não apenas reivindica a tradição da pintura, mas a tensiona ao inserir vídeos num suporte comumente pictórico. Assemelha-se ao posicionamento de Carlito que, logo após reivindicar a estrutura de Cézanne, diz: "não que não pudesse ser avacalhado" (CARVALHOSA, 2020). Carlito Carvalhosa queria e diz que a pintura deveria ser a um só tempo estruturada nos termos da pintura moderna e avacalhada. "Havia uma vontade de tensionar essa pintura com... Com uma espécie de uma contradição, sabe? Que aquilo que tá figurado não casa com aquilo...". (CARVALHOSA, 2020)

Havia, então, uma vontade de criar algo que tivesse uma natureza (questão cara ao artista como visto em nossa conversa) ambígua. Algo que estivesse, portanto, como entre os buracos e cortes de Lucio Fontana e os zíperes que podem fechar esses cortes de Nelson Leirner. Algo tensionado. Esticado, mas estancado. Contraditório. Ou, nos termos de Victor Turner, friccionado. Como se estivesse, de certa forma, em um embate. Seja mais forte e direto, como era rotina na Casa 7 (talvez haja algo disso no painel *Sem título*). Ou já mais fluído, como em *Porcelana Esmaltada* ou em *Ceras Perdidas*. Todas essas obras, da juventude à maturidade, têm essa tensão ambígua entremeada, algo semelhante ao que, outro amigo, companheiro de Casa 7, vê no... "[...] ovo, obra-prima comum a todas as aves, uma perfeita combinação de higiene e de asco, *de assepsia e de gosma*, *de transparência e amarelo de cádmio*, de sol e placenta, *desastre e construção*, *de solidez e fragilidade*, *origem e fim*" (RAMOS, 2008, p. 76, grifos meus).

13 Importante ressaltar que a caracterização não é de caráter pejorativo. O próprio artista declara que é apenas uma diferença de postura artística.

14 Agnès Varda, *Le triptyque de Noirmoutier*, filme 35 mm transferido para vídeo de 3 canais, madeira, dobradiças e sistema de polias, 104,5 cm x 457 cm aberto, 104,5 x 326 cm fechado. Disponível em: < https://www.moma.org/collection/works/117936>

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. Uma jovem pintura em São Paulo. In:_____. **Textos do Trópico de**

Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 126-128.

_____. Uma nova pintura e o grupo Casa 7. In:_____. **Textos do Trópico de Capricórnio:** artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 141-148.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.) **Pierre Bourdieu**: sociologia. São Paulo : Ática, 1983, p. 46-81.

_____. Manet: uma revolução simbólica. **Novos estudos - CEBRAP**, n. 99, julho 2014, p. 121-135.

CAMPOS, Antonio Malta. Antonio Malta: obra em contexto. 2002. 370f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

GONÇALVES, Marco Antônio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: Etnobiografia: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012, p. 19-42.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

MAMMÍ, Lorenzo (org.). **Carlito Carvalhosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

NAVAS, Adolfo**. Fotografia e poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu, 2017.

NAVES, Rodrigo. Óleo sobre água. In: MAMMÍ, Lorenzo (org.). **Carlito Carvalhosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-200) In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloisa. **Cultura e Sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Biografia como gênero e problema. **História Social: Revista dos Pós-graduandos em história da UNICAMP**, IFCH/UNICAMP n. 24, p. 51-73, jan./jul. 2013.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (orgs.). **Cultura brasileira hoje**: diálogos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. 2. v, p. 162-230.

TASSINARI, Alberto. Ceras Perdidas. In: MAMMÍ, Lorenzo (org.). **Carlito Carvalhosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

RODRIGUES, H. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, *[S. l.]*, v. 13, n. 13, p. 177-185, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v13i13p177-185. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50265. Acesso em: 10 jun. 2021.

ENTREVISTAS

CARVALHOSA, Carlito. Entrevista concedida ao Autor. São Paulo, 01 de maio de 2020.

CAMPOS, Antonio Malta. Entrevista concedida ao Autor. São Paulo, 16 de julho de 2020.

FILMES

Varda par Agnès. Direção de Agnès Varda. 2019. (159 min)

Casa 7 – Pivô TV. Direção de Mariana Lacerda e Pio Figuerôa. Recife: Bebinho Salgado 45, 2015. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/canal/casa-7/>

JORNAL

NO COLÉGIO EQUIPE, coletivo sempre. **Carta Capital**, São Paulo, 29 ago. 2013. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/o-coletivo-sempre/> Acesso em: 18 jun. 2020.

IMAGENS

The Tate Gallery 1984-86: Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982-84, Tate Gallery, London 1988, pp.145-7.

HOMENAGEM a Fontana I. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65478/homenagem-a-fontana-i. Acesso em: 08 de junho de 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SEM Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12467/sem-titulo. Acesso em: 08 de junho de 2021. Verbete da Enciclopédia.

Carlito Carvalhosa: an experience with others

Abstract: This article is the result of a dialogue between the fields of visual anthropology and the sociology of art, with an emphasis on discussions about "life stories". Through this perspective and an interview with the artist Carlito Carvalhosa, I briefly reconstituted some moments and aspects of the artist's trajectory, seeking to articulate his experience and works, however, without forgetting his inscription in the artistic field in which he is located.

Keywords: Carlito Carvalhosa; Casa 7; Visual Arts; Anthropology of Expressive Forms; Sociology of Art.

Recebido em 20 de outubro de 2020

Aprovado em 18 de janeiro de 2021