GEAP BRASIL

II SEMINÁRIO NACIONAL GEAP BR

Local e Global na Arte Pública: Ações, Projetos e Políticas no Brasil

Promoção:

UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES ia

Organização:

Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil | CNPq

Programa de pós-graduação em ARTES VISUAIS

Apoio:

Curso Graduação em Artes Visuais INSTITUTO DE ARTES - UNICAMP

MAV UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

Se52a Seminário Nacional GEAP – BR – Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (2. : 2018 : Campinas, SP).
Anais do II Seminário Nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil: Local e global na arte pública. Ações, projetos e políticas no Brasil / organizadores: Sylvia Furegatti; Almeirinda da Silva Lopes; Luiz Sergio de Oliveira – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2019.
204p.

ISBN: 978-85-92936-05-1

1. Arte. 2. Arte pública – Brasil 3. Espaço público. 4. Monumentos. I. Furegatti, Sylvia Helena (Org.). II. Lopes, Almeirinda da Silva (Org.). III. Oliveira, Luiz Sergio de (Org.) IV. Título.

23ª CDD 700

Local e Global na Arte Pública: Ações, Projetos e Políticas no Brasil

II SEMINÁRIO NACIONAL GEAP BR

Profa. Dra. Sylvia Furegatti
Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes
Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
(Orgs).

26 e 27.novembro.2018
Instituto de Artes – Unicamp
Campinas,SP
Grupo de estudos sobre arte pública no Brasil

geapbr.wordpress.com

COMITÊ CIENTÍFICO:

Profa. Dra. Annateresa Fabris (ECA - USP)
Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos (UFSC)
Prof. Dr. José Aparecido Cirillo (UFES)
Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
Prof. Dr. Marcos Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)
Prof. Dr. Marcos Rizolli (Mackenzie)
Prof. Dr. Maria Cecilia França Lourenço (FAU - USP)
Prof. Dr. Paulo Knauss (UFF)
Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho (IA - Unicamp)
Prof. Dr. Sidney Tamai (UNESP)
Profa. Dra. Sylvia Furegatti (IA - Unicamp)

CRÉDITOS IMAGEM: Eduardo Frota, Cones, 2002
CRÉDITOS FOTÓGRAFO: Domingues Freitas

EDITORAÇÃO: Francisco Marqui Netto (Bolsista SAE)

ÍNDICE

Apresentação 08

Eixo Temático 1: A arte para além das instituições: Arte Pública no Brasil

LILIAN AMARAL, Poética do encontro na cidade global: Arte Pública, Experiência e Territórios em Processo 11

ANDRESSA BOEL DE RESENDE, Planejamentos e reflexões para a produção de BICI_profanas 19

JOSÉ CIRILLO, MARCELA BELO E CILIANA CELANTE, Identidade e imaginalibidade na monumentalização de esculturas espontâneas 45

Eixo Temático 2: Espaço urbano e paisagem cultural: monumentos públicos, patrimônio arquitetônico e ambiental

LEANDRO LEÃO, Athos Bulcão e Alfredo Ceschiatti: Palácio Itamaraty e a integração das artes em Brasília 36

AMANDA LHOBRIGAT E HAROLDO GALLO, Monumento a Ramos de Azevedo: uma paisagem urbana deslocada- 49

ALINE HÜBNER FREITAS, Embates culturais, políticos e religiosos na construção da igreja da Pampulha: entre a crítica e o Modernismo 60

MARIA EUGENIA ZIMBRES E SYLVIA FUREGATTI, Macroesculturas urbanas de Simon Benetton: interação e impacto com a comunidade universitária 70

Eixo Temático 3: O espaço urbano como lugar de alteridade e de compartilhamento: experiências, ações, projetos.

TATIANA SAMPAIO FERRAZ, Os desafios da arte na cidade: o caso de José Resende 77

RENATO BARROS ALMEIDA, Cidade, Memória e Trajeto: o caminhar como operação poética 90

DEIVISSON DIAS E SYLVIA FUREGATTI, Como manusear um instrumento de trabalho: uma intervenção no espaço urbano 99

GIOVANA SPOLADORE AMARAL, Não basta mostrar, pede-se tocar: as propostas de coparticipação de Frederico Morais 109

FLÁVIO DE LIMA FERREIRA E ROSANA HÓRIO MONTEIRO, Grafite e Arte Pública em Goiânia: Beco da Cordona e Bacião 117

EDUARDO PEREIRA MONI E SYLVIA FUREGATTI, Não-Lugares: Investigações sobre o diálogo entre o espectador cotidiano e os trabalhos do projeto "Arte no Metrô" 125

Eixo Temático 4: Relações entre Arte e Poder Público nas cidades contemporâneas: projetos e análises críticas

ANA CAROLINA MACHADO AREDES, A arte sob o mecenato estatal: a construção do Ministério da Educação e Saúde e os afrescos de Portinari 136

ISABELA MACHADO BREDA, A apropriação do espaço público pelo uso do graffiti no ES 146

Eixo Temático 5: Intervenções e manifestações de rua: arte e política nas cidades brasileiras

PATRICIA MORALES BERTUCCI, O Evento Fim de Década (São Paulo, 1979): arte de intervenção em oposição à ditadura militar 153

GABRIELA PEREIRA DE FREITAS E GUSTAVO DA SILVA SANTOS, Da quebrada: fotografia expandida, prática artística e intervenção da arte ceilandense na paisagem urbana 163

LUCIANA BENETTI MARQUES VALIO, Cruzamento (2003): a experiência do corpo na cidade 171

ALLAN TAMIOKA YZUMIZAWA, A potência política nos vestígios de performance 181

JULYANA MATHEUS TROYA, Marco do Valle: Paisagem 188

ARIANE VITALLE CARDOSO, Intervenções Cênicas do Projeto Figurino em Ação. Ornamentos para um corpo político 195

APRESENTAÇÃO PARA O II SEMINÁRIO NACIONAL

Desde sua criação em 2008, em Buenos Aires, Argentina, o Grupo de Estudos sobre Arte Pública na América Latina – GEAP LA, fundado por pesquisadores do Instituto de Teoria e História da Arte da Faculdade de Filosofia e Letras "Júlio E. Payró", aos quais se somaram representantes do Brasil, Chile, Colômbia e Peru, passam a constituir um grupo dedicado a refletir de modo sistematizado e conjunto as diferentes formas de expressão artística presentes nos espaços públicos da América Latina. Atualmente, esta rede se configura por 25 países americanos que congregam cerca de 900 pesquisadores. Esta rede de pesquisadores elege bienalmente um país para sediar a organização e a realização de um Seminário Internacional, que tem como meta refletir, problematizar, trocar experiências e divulgar as pesquisas em andamento sobre o tema proposto para o evento. Neste ano de 2019, a VI Edição do Seminário Internacional será realizada em Lima, no Peru.

Debruçando-se sobre as diversas manifestações de arte pública, sem priorizar ou hierarquizar linguagens, processos, práticas artísticas, materiais ou tempos cronológicos, os pesquisadores dos diferentes países latino-americanos, vêm traçando e desvelando um amplo leque de possibilidades de análise e reflexão sobre os objetos e práticas artísticas inclusivas, colaborativas e participativas, recorrendo a diferentes angulações, concepções teóricas e metodológicas. Cada um à sua maneira e de acordo com seu interesse pessoal os estudiosos de arte pública têm encontrado neste fórum bienal que se organiza a partir do fortalecimento do GEAP LA *lócus* bastante fértil para o debate sobre diferentes aspectos de ampla gama de obras públicas de distintos tempos e espaços, de modo a valorizar, potencializar e, em muitos casos, retificar do esquecimento parcela significativa de bens patrimoniais, históricos, iconográficos, artísticos e ambientais, como bem debatem os mais recentes processos formais de conservação e restauro de que temos conhecimento. É o que atestam os diferentes artigos apresentados nos referidos seminários, publicados nos Anais, que podem ser acessados e consultados online, por todos os interessados.

Enquanto os seminários internacionais têm sido realizados nos anos ímpares, no interstício entre um evento e outro, ou seja, nos anos pares, o GEAP lança aos seus representantes e membros o desafio organizarem um Seminário Nacional, nos respectivos países de origem, visando ampliar a rede de pesquisadores locais, bem como a troca de experiências e divulgação das diferentes pesquisas alocadas nas diversas instituições de ensino do país, pesquisas essas já concluídas ou em desenvolvimento.

O Brasil teve seu primeiro Seminário Nacional realizado no ano de 2006, no Rio de Janeiro, no Auditório do Museu Histórico Nacional. A partir do tema: "Arte Pública e Urbana no Brasil: Relatórios Panorâmicos sobre a pesquisa e a prática atual" seus representantes, localizados em diferentes estados brasileiros, reuniram-se em 01 de novembro para debater o atual escopo das pesquisas à luz dessa vertente artística e técnica visando assim alcançar os elementos conceituais significativos para cada grande região do Brasil. Estes relatórios estão permeados pelas atuações de investigação e orientação dos representantes nacionais, mas indicam também um esforço de pesquisa e presença dirigido para as configurações extramuros da Universidade de forma a mapear, fomentar e incorporar conhecimentos e práticas próprias do contexto do circuito social e cultural mais amplo nos quais se configura, *lato sensu*, o objeto desse campo de pesquisa. Nesta primeira edição, os relatórios foram apresentados em forma de comunicação aberta ao público geral ou a especialistas que puderam participar do evento na condição de ouvintes. Foi neste momento também que se decidiu o local para sediar a segunda edição do Seminário Nacional no Instituto de Artes da Unicamp, na cidade de Campinas, São Paulo.

O desafio de bem responder ao vasto universo de trabalhos, proposições artísticas, historiográficas, técnicas ou políticas a cerca das formas assumidas pela Arte Pública no país leva as representações nacionais a serem revisadas no ano de 2018, a partir da reunião no GEAP LA no México. Os autores responsabilizam-se pelo conteúdo de seus trabalhos, assim como pela autoria das imagens apresentadas nos artigos.

Assim, para além de seu membro representante oficial nacional, os países ligados ao GEAP LA, especialmente nos casos de países de dimensões continentais, como o Brasil, passam a contar com mais de um membro oficial. Desta forma, a partir do propósito maior de reunião do Grupo latino americano, visando fortalecer o trabalho dos Grupos Nacionais esta representatividade passa a configurar-se ampliada pela inclusão de pesquisadores da área lotados em diferentes estados do Brasil que constituem um núcleo nacional. Em 2018, a Profa. Dra. Sylvia Furegatti (UNICAMP e Co-Coordenadora do GEAP LA) atual coordenadora nacional do GEAP BR organiza, com a colaboração direta dos Professores Drs. Almerinda da Silva Lopes (UFES) e Luiz Sérgio de Oliveira (UFF), representantes nacionais, o II Seminário Nacional do GEAP BR.

Amparado pela atuação do grupo fundador do GEAP BR, constituído pelos profs drs Paulo Knauss (UFF); Aparecido José Cirillo (UFES) e Cesar Floriano dos Santos (UFSC e primeiro coordenador nacional do GEAP Br), a proposta para um novo escopo de organização e sistematização dos Seminários Nacionais do GEAP Br toma forma e se estabelece a partir da participação aberta aos pesquisadores de todo o país interessados em submeterem suas pesquisas para sua participação no evento. Realizado no auditório do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, nos dias 26 e 27 de novembro de 2018, o II Seminário teve como seu tema central: "Local e Global na Arte Pública: ações, projetos e políticas no país". Atendendo à chamada do edital do evento, foram submetidas à avaliação de seu Comitê Científico 33 (trinta e três) propostas, enviadas por pesquisadores oriundos de vários estados brasileiros, tendo sido selecionados 22 (vinte e dois) artigos para apresentação nas diferentes sessões temáticas. As reflexões submetidas e aprovadas foram apresentadas presencialmente e ora integram esta publicação. Versam sobre número expressivo de monumentos, práticas e manifestações de arte pública, realizadas ao longo do século XX e no corrente, nas diferentes regiões do país. Apontam para análises elaboradas por meio de um enfoque multidisciplinar, respaldado numa plêiade de teóricos contemporâneos nacionais e estrangeiros. O olhar atento de artistas e pesquisadores formaliza novas maneiras de entender as obras e as manifestações de arte pública, e também como tais práticas interferem, modificam, transfiguram, potencializam e humanizam o espaço urbano ou a paisagem onde tais objetos e práticas artísticas são inseridos ou promovidos.

Antecedendo as sessões temáticas foram proferias palestras, pelo artista visual Eduardo Frota, residente em Fortaleza, Ceará, e pelo professor e historiador de arte Tadeu Chiarelli (USP). Os citados palestrantes foram convidados por se destacarem respectivamente na realização de propostas artísticas e estudos teóricos no campo da arte pública. O II Seminário Nacional contou, ainda, com uma programação paralela constando de exposições de arte, realizadas no próprio Instituto de Artes e no SESC de Campinas, externo à Universidade, além de visitas guiadas a espaços públicos para conhecimento

Boa leitura!

Os autores responsabilizam-se pelo conteúdo de seus trabalhos, assim como pela autoria das imagens apresentadas nos artigos.

Eixo Temático 1: A arte para além das instituições: Arte Pública no Brasil

Poética do encontro na cidade global: Arte Pública, Experiência e Territórios em Processo.

Poética del Encuentro en la Ciudad Global: Arte Público, Experiencia y Território en Proceso

Lilian Amaral (IA - UNESP)
lilianamaral@uol.com.br

Resumo

A presente discussão propõe analisar o lugar da arte no âmbito da esfera pública contemporânea a partir da diluição e do deslocamento do objeto para o campo da experiência estética, tendo o tempo se convertido em matéria artística. Transitar entre a autonomia e a instrumentalização parece ser um dos dilemas enfrentados pela arte que incide em dinâmicas sociais, prática contemporânea derivada da arte pública e suas recentes hibridizações, como "novo gênero de arte pública", "arte contextual", "estética relacional", entre outras reconfigurações. Tais questões podem iluminar um debate sobre as práticas críticas como campos de ação processuais e colaborativos apontando para renovadas formas de comunicação, apropriação e pertencimento. Objetiva-se investigar os modos de fazer artísticos compartilhados em rede, os processos de transformação no território deles decorrentes e implicações políticas no tecido social.

Palavras-Chave: arte pública; experiência; territórios em processos

Resumen

La presente discusión propone el analisis del lugar del arte en la esfera pública contemporánea desde la diluición y desplazamiento del objeto hasta el campo de la experiencia estética, teniendo el tempo convertidose em matéria artísica. Transitar entre la autonomia y la instrumentalización parece ser uno de los dilemas enfrentados por el arte que incide em dinámicas sociales, práctica contemporánea derivada del arte público y sus recientes hibridizaciones, como "nuevo gênero del arte público ", "arte contextual", "estética relacional", entre otras reconfiguraciones. Tales cuestiones puden iluminar um debate acerca de las prácticas críticas como campos de acción procesuales y colaborativos, apuntando para renovadas formas de comunicación, apropiación y pertenência. Objetivase investigar los modos de hacer artísticos compartidos en red, los procesos de transformación en el territórios de elos decurrientes y implicaciones políticas em el tejido social.

Palabras clave: arte público; experiencia; territórios em processo

Transversalidades Interculturais, Projetos Processuais, Mudanças Epistemológicas.

Transitar entre a autonomia e a instrumentalização parece ser um dos dilemas enfrentados pela arte que incide em dinâmicas sociais, prática contemporânea derivada da arte pública e suas recentes hibridizações, como "novo gênero de arte pública" (Lacy, 1995), "arte contextual" (Kwon, 1997), "estética relacional" (Bourriaud, 2006), entre outras reconfigurações. Tais questões podem iluminar um debate sobre as práticas críticas como campos de ação processuais e colaborativos apontando para renovadas formas de comunicação, apropriação e pertencimento. Objetiva-se investigar os modos de fazer artísticos como práticas críticas compartilhadas em rede, os processos de transformação no território deles decorrentes e implicações políticas no tecido social.

Nessas circunstâncias abertas surgem determinados projetos nos quais nos deteremos mais adiante, para aprofundar a compreensão da expansão de limites tensionados pela arte contemporânea, propositores de espaços de encontros entre arte e vida, estética e política e entre artista e sociedade.

Uma das características comuns em relação aos projetos e práticas artísticas em discussão é a duração e dilatação do tempo. O tempo mesmo se converteu em conteúdo. Nicolas Bourriaud (2006) nos informa, ao refletir sobre a estética relacional e seus contextos, que

> a produção de uma subjetividade que auto enriqueça de forma contínua o mundo, define de maneira ideal as práticas dos artistas contemporâneos que criam e colocam em cena dispositivos de existência que incluem métodos de trabalho e modos de ser; em lugar dos objetos concretos que delimitavam até agora o campo da arte, utilizam o tempo como um material. (BOURRIAUD, 2006:130-131).

Seguindo esta linha de argumentação, e em diálogo com as idéias de Bourriaud, tomamos partido do que se pode nomear como especificidade relacional. Mais do que afirmar diferenças, as práticas *site-oriented* atuais, especialmente analisadas por Mwon Kwon em seu artigo "One place after another: notes on Site Specificity" (1997) herdam a tarefa de demarcar a especificidade relacional a partir de negociações das tensões dos polos distantes e das experiências espaciais, quer dizer, endereçam-se às diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento ao lado do outro, mais do que evocam equivalências por meio de uma coisa após a outra.

Diante desse panorama que tem caracterizado o lugar da arte contemporânea, seu embate com as diversas temporalidades na implicação dos modos de fazer artístico que operam processual e colaborativamente, evocamos algumas ideais do campo da geografia humana propostas por Milton Santos (2000) nas quais "as horizontalidades são zonas de contiguidade que formam extensões contínuas", configurando o que François Perroux denomina de "espaço banal", o que corresponderia ao espaço de todos: empresas, instituições, pessoas; o espaço das vivências. Em tal espaço, conforme o geógrafo brasileiro,

> todos os agentes são, de uma forma ou de outra, implicados, e os respectivos tempos, mais rápidos ou mais vagarosos, são imbricados. (...) Em tais circunstâncias pode-se dizer que a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum. Nas horizontalidades funcionam, ao mesmo tempo, vários relógios, realizando-se, paralelamente, diversas temporalidades. (SANTOS, 2000: 111-112).

Desta forma, temporalidades e territorialidades operam um constante tensionamento entre espaços de fluxo e espaços banais, resultam na readaptação às novas formas de existência. Entendemos que tal processo é também aquele pelo qual uma sociedade e um território estão sempre à busca de um sentido e exercem, por isso, uma vida reflexiva. Assim, ainda segundo Milton Santos,

> "o território não é apenas o lugar de uma ação pragmática, (...) comporta, também, um aporte da vida, uma parcela de emoção, que permite aos valores representar um papel. O território se metamorfoseia em algo mais do que um simples discurso e, constitui um abrigo". (SANTOS, 2000: 115)

No que se refere à relação entre território e experiência, podemos encontrar no campo da geohistória uma possível relação dialética entre espaço e tempo, superando, assim, a visão tradicional que predominou até pelo menos o início do século XX, a qual encarava o espaço geográfico como estático, como mero "marco natural" para a ação humana. A partir de Braudel (1997), contudo, os campos disciplinares da história e da geografia se aproximam, possibilitando o que Braudel chamava de "tempo geográfico" e Alain Musset denomina de "geografia de longa duração" (Musset, 2009). A realidade atual é mais facilmente compreendida ou apreendida a partir da relação espaço-tempo ou da "geografia de longa duração", que permite conclusões muito mais pertinentes sobre essas diferentes realidades geográficas e urbanas que caracterizam a paisagem ibero-americana e ajuda-nos a compreendê-las no momento presente. A geo-história, em outras palavras, nos possibilita entender a cidade atual, tanto em sua dimensão social quanto espacial, a partir do nosso olhar sobre a cidade do passado.

Com base nas contribuições destes variados campos, entende-se que somente as práticas culturais que tem essa sensibilidade relacional podem tomar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes.

Mais que Humanos. Arte no Juquery. Uma experiência de co-pesquisa em arte pública em perspectiva relacional.

O Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, situado na região central da cidade de São Paulo, no bairro do Bom Retiro, entre 2016 e 2017 estabeleceu uma série de diálogos em torno da arte e esfera social tendo a questão da Saúde Pública como mediação entre instituições, territórios e públicos. Propôs reescrituras acerca das narrativas que emergem das diversas paisagens – humanas e urbanas - e dos diálogos entre arte e saúde mental, problematizando as noções de confinamentos e exclusões na atualidade. Partindo das obras do acervo do Museu Osório Cesar, a mostra *Mais que Humanos. Arte no Juquery*[1], resulta de propostas artísticas realizadas no Ateliê Livre do Complexo Hospitalar de Franco da Rocha como práticas expressivas de singularidades e processos terapêuticos desenvolvidos na instituição manicomial no século XX, criando diálogos entre arte moderna, contemporânea e processos decorrentes desta fricção.

Camadas e entrecruzamentos de discursos e processos terapêuticos nos propõem refletir criticamente sobre a arte como elemento de reexisistência humana, que possibilita ativar subjetividades e visibilizar memórias, dar voz e colocar acento nas relações entre sujeitos e o mundo, ampliando os atuais contornos biopolíticos entre arte e vida, cultura e cidades contemporâneas.

A possibilidade de o sujeito se expressar artisticamente e deixar registros de uma ação libertária na cidade é o gesto valorizado na presente reflexão. A cidade engendra formas plurais de ver o mundo, incluindo o sujeito que não se conforma em ser apenas espectador ou consumidor e que luta para se afirmar como cidadão, através de sua criação artística ou prática criativa. Se para Lefebvre (2001) o uso da cidade, cada vez mais, deixa de estar vinculado ao direito à cidade e às possibilidades plenas de apropriação do espaço, por estar associado ao valor de troca, por outro lado, o mesmo autor, considera que "a vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos 'padrões' que coexistem na cidade" (LEFEBVRE, 2001: 79).

Trata-se, portanto, de uma análise que busca na arte pública a expressão da existência criativa de lugares como a rua, o bairro e, neles, a co-presença, a simultaneidade dos encontros e da ação insurgente. O lugar pode ser entendido como base para a reprodução da vida e espaço da constituição de identidades criadas a partir do uso e da apropriação simbólica. A arte urbana é entendida como uma vertente da produção da cidade, que expõe e materializa suas conflitantes relações sociais. As intervenções artísticas são ao mesmo tempo práticas do dissenso (Rancière), táticas (Certeau), ou, ainda, se configuram como uma TAZ – Zona Autônoma Temporária de Hakin Bay.

A TAZ - Zona Autônoma Temporária é uma ação, uma possibilidade poética permeada pela tática instaurada no cotidiano, com característica efêmera, um assalto em meio à rotina e ao controle da vida urbana.

Aprofundamos as discussões de Rancière (2005) em relação à estética do dissenso, como ações de microrresistências urbanas de natureza crítica e sensível que caracterizam as práticas da arte urbana contemporânea, engendradas por coletivos transdisciplinares na atualidade.

> A dimensão política dos coletivos, segundo Jacques Rancière, consistiria em evidenciar "simples práticas" – "modos de discursos", "formas de vida" - que operariam como forma de resistência à sociedade do espetáculo. Ao "artista relacional" caberia apenas criar as condições de possibilidade para que "experiências comunitárias" se exteriorizassem. Esse artista "desenharia esteticamente" as "figuras da comunidade", ou antes, favoreceria sua evidenciação (ou "valor de exibição"), recompondo deste modo, a "paisagem do

visível": a relação entre o "fazer", "ser", "ver" e "dizer" (Ranciére, 2005). E nessa "mostração de signos" (de um "lugar", de um "grupo") teríamos, ainda segundo Rancière, não a simples "ficcionalização do real", mas como em certas obras literárias um embaralhamento dos modos de enunciação. Os coletivos seriam "práticas artístico-sociais" que encontrariam seu "conteúdo de verdade", - na mescla entre a "razão dos fatos" e a "razão da ficção". (id). Nessas práticas Rancière vê, portanto, uma tentativa de reconstruir o sentido perdido de um mundo comum, reparando as falhas dos vínculos societários. (FABBRINI, 2013, p.174)

Neste contexto, o Bairro do Bom Retiro / Luz é tomado como campo de investigação-ação, implicando grupos de pesquisa e prática artística em contextos ibero-americanos, colocando em diálogo experiências oriundas de distintos territórios urbanos, com foco especial nas práticas artísticas como observatórios experimentais do território na América Latina.

Situado no Bom Retiro, o Museu de Saúde Pública Emílio Ribas acolheu a proposta de organizar conjuntamente a mostra "Mais que Humanos. Arte no Juquery", objetivando, por um lado, ampliar o debate atual em torno da saúde e esfera pública tendo a arte como mediadora e matéria poética, e por outro, sua inserção no território e contexto científico e cultural da cidade de São Paulo, associando-se, por meio do Museu Osório Cesar, ao Instituto de Artes da UNESP que promoveu ciclos de seminários, pesquisas e publicações em processo, com a coordenação desta pesquisadora e a implicação de discentes e docentes do curso de Pós-Graduação em Arte e Terapias Expressivas. No contexto ibero-americano, o Observatório de Educação Patrimonial da Espanha e a Rede Internacional de Educação Patrimonial por nós coordenada[2], promoveu, em 2016, uma série de encontros entre pesquisadores brasileiros e espanhóis que se debruçaram co-elabor-ativamente, sobre as práticas no campo da arte contemporânea em diálogo com processos de mediação cultural, entendendo-os enquanto patrimônio cultural vinculados ao território em transformação e o museu como dispositivo disparador de afetos em rede.

O Museu Emílio Ribas está localizado em uma área central da cidade de São Paulo, caracterizada pela degradação urbana, social e processos de gentrificação, conhecida pejorativamente como "Cracolândia". O Museu tem atuado, neste contexto, por meio da curadoria artística e educativa, como elemento de acupuntura social, aproximando e promovendo circulação, acessibilidade e articulações entre diversos grupos humanos, ativando camadas de memória e sensibilidades por meio de ações contínuas e práticas culturais realizadas no seu entorno, promovendo práticas transdisciplinares com coletivos artísticos que atuam na convivência, redução de danos, intervenções urbanas a oficinas colaborativas.

Por mais de dois anos consecutivos, o coletivo paulistano Casadalapa, conhecido por suas ações de intervenção urbana e social, desloca-se, a convite da Secretaria de Direitos Humanos do Município, para a região da Cracolândia, desenvolvendo processos de sensibilização, co-criação e convívio tendo a redução de danos junto aos moradores em situação de rua e usuários químicos entre os objetivos. Como forma de atuar no campo simbólico e estabelecer convívio e vizinhança com os habitantes locais, criou-se o dispositivo móvel Casa Rodante, um ateliê nômade propositor de relações afetivas, criativas, coletivas de celebração, uso, invenção e interações no espaço público.

Com base nas contribuições destes variados campos, entende-se que somente as práticas culturais que tem essa sensibilidade relacional podem tomar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes.

Com base na experiência de intervenção urbana de caráter social, Casadalapa propõe refletir a partir das seguintes questões: O que nos torna seres humanos? Como nos reconhecemos como iguais? No encarte que desvela os processos criativos desenvolvidos pelo coletivo paulistano como prática poética e política, destacam-se a perspectiva relacional e intersubjetiva, apontando para aquilo que nos aproxima e nos identifica, enquanto singularidade.

O filósofo Emmanuel Levinas sustenta que toda nossa humanidade se encontra presente no rosto. Os olhos, a boca, os pelos, narizes, sobrancelhas e respectivas proporções – tudo – exala humanidade. Foi pensando nessa humanidade manifesta – todavia, recusada a parcelas socialmente invisíveis da população – que surgiu o projeto VIDAS EM OBRAS. Desenvolvido ao longo de dois anos, atuamos nos territórios da Luz, região da cracolândia, e no Pari, no entorno da Praça Kantuta. A partir de um ateliê móvel, montamos um estúdio fotográfico em pleno espaço público. Levamos tripés, fundo, gerador, câmera e apetrechos. Da escolha da luz à opção pelo fundo neutro, o objetivo foi o de ressaltar a individualidade de cada participante, descolando-o de rótulos sociais, de preconceitos e de território. Cada participante levava também para si uma cópia emoldurada em acrílico do próprio retrato. Ao longo do projeto foram criados murais com gigantografia, poesia, artes plásticas, stencil, lambes, textos memoriais e microrroteiros sobre as histórias de vida dos moradores. (Encarte VIDAS EM OBRAS, 2016)

Imagem 1: VIDAS EM OBRAS. Casa Rodante. Coletivo Casadalapa, São Paulo, Bom Retiro/Luz, região da cracolândia, 2016. Fonte: coletivo Casadalapa

Entre os processos, resultados e desdobramentos, que valorizam o convívio, o reconhecimento da alteridade, a promoção de cidadania cultural, afeto e invenção poética, Casadalapa propõe a subversão no uso de linguagens, deslocando-as para lugares públicos, instaurando Cartografias de visibilidades momentâneas, museus efêmeros, patrimônios possíveis. Nesta perspectiva, espaços públicos são convertidos em um museu temporário das memórias coletivas, em que muros se convertem em livros-percursos compartilhados e que podem ser lidos ao caminhar e transitar pelas ruas do bairro. Em tais percursos, encontra-se com o "outro cultural" em lambe-lambes, mobiliário, canteiros e hortas urbanas, em microcontos que configuram microrroteiros de leitura espacializada, imagens de rostos de moradores que expressam a alma pulsante, o desejo invisível pela visibilidade, reconhecimento e pelo direito ao lugar.

Imagem 2: Intervenção urbana Vidas em obras, Coletivo Casadalapa, Museu de Saúde Pública Emílio Ribas. Mostra Mais que Humanos. Arte no Juquery. Curadoria educativa | acervo Lilian Amaral, São Paulo, 2016

Tais presenças impressas em cavaletes que se deslocam pelo território, habilmente apropriados e subvertidos em sua forma de inserção no espaço público, invertem a função de obstáculo ou advertência e instauram pequenos curto circuitos cognitivos, dando lugar ao banal na percepção do passante desavisado. Gigantogravuras espalhadas e instaladas em paredes externas de instituições e áreas urbanas, funcionam como antídotos contra o esquecimento, a indiferença, o preconceito, e de alguma forma, criam um lapso no espaço-tempo acelerado da cidade e nos aproximam, enquanto subjetividade, das camadas de invisibilidades que conformam o espaço urbano contemporâneo.

Trata-se não apenas criar um argumento, mas buscar estratégias para lidar com ações que colocam o corpo em evidência em situações de confronto. Pode-se considerar que a experiência de alteridade que lida com tudo aquilo que não é o mesmo, e sim, um estado outro, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente, constitui-se como um dos principais geradores de movimento.

Acredita-se na possibilidade das ações conscientes e desobedientes, que produzem uma contra-racionalidade, pois, como aponta Moacir dos Anjos, a atenção se volta para a

> (...) complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não-hegemônicas, ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao local e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo global de informações. (ANJOS, 2005:11)

Nesse sentido, o espaço se converte em teatro de fluxos com diferentes níveis, intensidades e orientações. Há fluxos hegemônicos e fluxos hegemonizados, fluxos mais rápidos e eficazes e fluxos mais lentos. O espaço global.

Para visualizar esta dinâmica espacial, a noção de redes configura-se como elemento de relevante articulação, a partir das suas horizontalidades e verticalidades. As horizontalidades se constituem como o alicerce da vida cotidiana, as relações que se dão em espaços contíguos, relações próximas de solidariedade e troca. Já as verticalidades agrupam áreas ou pontos, muitas vezes a serviço de atores hegemônicos, não raro distantes. São lugares/vetores da integração hierárquica global, essenciais para que a produção globalizada ocorra e possa, sobretudo, ser controlada à distância. Nesse sentido, os sujeitos e suas ações se submetem a uma racionalidade que não controlam e muitas vezes desconhecem.

A verticalidade se opõe ao espaço banal, que é o espaço de todos, afinal as redes constituem apenas parte do espaço e o espaço de alguns. (SANTOS, 2000).

O processo nacionalizador do/no espaço reduz as possibilidades de afirmação da sociedade baseada na contiguidade, nas redes horizontais. Na periferia dos grandes centros urbanos, por exemplo, observa-se que a ausência do Estado e da densidade técnica, constrói outra sociabilidade, onde as relações precisam se dar na proximidade e na solidariedade. Situações análogas são propostas por coletivos que atuam em zonas centrais da cidade, promovendo práticas artísticas, transdisciplinares, experiências de convívio que friccionam as formas preestabelecidas e hegemônicas. São práticas do dissenso, como propostas por Rancière (2005), ações de microrresistências urbanas, de natureza crítica e sensível. Os artistas se convertem em guardiões e difusores da riqueza e invenções do cotidiano. Não somente tornam algo visível, como trazem visibilidade para zonas opacas e fazem ressoar vozes sufocadas, presentes nas ruas. Canclini (2012:04) propõe que talvez essa seja uma das razões pelas quais "a arte está se convertendo em laboratório intelectual das ciências sociais e as ações de resistência sejam sua experiência para elaborar pactos não catastróficos com as memórias, as utopias, a ficção".

Tais intervenções urbanas instauram um significado crítico dentro do contexto urbano, reinventando seus espaços com desvios, atalhos, astúcias.

> O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para afetos de choque de sentidos - negação, subversão ou questionamento de valores (PALLAMIN, 2002 : 24).

Assim, o lugar é a escala em que se exercita a resistência da sociedade civil, a criação e o fortalecimento de redes horizontais na prática cotidiana. A partir do lugar configuram-se campos de estudo e campos de ação. É no cotidiano que o espaço se constrói e se transforma. Melhor dizendo, é no cotidiano que nossas ações, gestadas a partir da relação com o espaço, o produzem. O espaço banal, cotidiano, é o do acontecer solidário, da revolução desejada. Espaço da existência. Espaço da emoção. Espaço da resistência, da criação e da consciência de outro devir. Nesse contexto, acreditamos que as práticas artísticas contemporâneas produzem ações no espaço que desvirtuam a lógica nacionalizante que nos é imposta.

Os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que ativamente a tomaram para si. No entanto, no momento em que a proposição começa a tomar forma e o momento em que é ativada, por um e por outro sujeito, deve haver um desejo de alcance público.

Quando se decide apresentar publicamente o resultado ou o processo de um pensamento é porque se acredita que ele pode ser pertinente para outros. E não somente para aqueles com quem sabidamente nos entendemos e frequentemente nos encontramos, mas também para outros com quem compartilhamos coisas que talvez ainda não tenham nome, instaurando futuros possíveis.

Citações

[1] Mais que Humanos. Arte no Juquery. Curadoria educativa Profa. Dra. Lilian Amaral. http://www.butantan.gov.br/cultura/museus/museuemilioribas/Paginas/mais-que-humanos.aspx. Acesso em: 01 de setembro, 2017

[2] Observatório de Educação Patrimonial da Espanha / Rede Internacional de Educação Patrimonial – www.oepe.es

Referências Bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. Local/global: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BOURRIAUD. Nicolas. Estetica Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalga Editora, 2006

BRAUDEL, Fernand; De ALAYA, Roselyne. Geohistoire: la societé, léspace et le temps. *In:* Les ambitiones de l´histoire. Paris: Editions de Fallois, p. 68-114, 1997.

CANCLINI, N. G. A sociedade sem Relato: antropologia e estética da iminência. São Paulo: EDUSP, 2012.

FABBRINI, R. N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético, *In:* Poliética. São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 167-183, 2013.

LACY, Suzanne. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seatle: Bay Press, 1995.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

MUSSET, Allain. Geohistória o geoficción? Ciudades vulnerables y justicia spacial. Medellin: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.

MWON, Kwon. One place after another: notes on the Site Specificity. *In:* October 80, EUA, 1997.

PALLAMIN, Vera. Arte Urbana como prática crítica. *In:* Pallamin. Vera M. (Org). Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PERROUX, François. François Perroux, œuvres complètes, 6 tomes. Grenoble: Presses universitaires, 1993

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org., 2005.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2000.

Planejamentos e reflexões para a produção de BICI_profanas

Planificación y reflexión para la producción de BICI_profanas

Andressa Rezende Boel (IA UNICAMP)
andressa.boel@gmail.com

Resumo

Nesse breve artigo faço apontamentos sobre o planejamento e instauração de uma ação artística que se encontra em processo: BICI_profanas. Trago para a reflexão conceitos sugeridos por leituras de Luiz Oliveira (2008) tais como: a "duração", a "desmaterialização", a "temporalidade" e a "colaboração". Além de aproximações de "usos" e "profanações" proposto por Agamben (2007).

Palavra-chave: BICI_profanas; arte colaborativa; (re)usis de objetos e lugares

Resumen

En este breve artículo hago apuntes sobre la planificación e instauración de una acción artística que se encuentra en proceso: BICI_profanas. Traigo para la reflexión conceptos sugeridos por lecturas de Luiz Oliveira (2008) tales como: la "duración", la "desmaterialización", la "temporalidade" y la "colaboración". Además de aproximaciones de "usos" y "profanaciones" propuestos por Agamben (2007).

Palabras clave: BICI_profanas; arte colaborativa; (re)usis de objetos e lugares

Introdução

Nesse texto, de maneira bastante livre e fluida, descrevo e comento sobre o planejamento e instauração de uma ação artística que se encontra em processo. Também levanto apontamentos e jogo com conceitos que considero relevantes nesse momento para uma breve reflexão crítica sobre este trabalho e também para a arte pública contemporânea de modo geral.

Descrição de planejamento da ação

De modo amplo, essa ação artística objetiva estimular "contra-usos", "usos-outros" ou criativos de objetos e lugares. Com relação aos objetos, visa compor e construir coletivamente as BICI_máquinas, "esculturas" máquinas inimaginadas até então, a partir da aglutinação de peças, principalmente de bicicletas. Espera-se que durante a construção colaborativa das máquinas exista uma ampla troca de saberes e experiências entre os envolvidos. As BICI_profanas podem ter funções práticas de serviços, geradora de sensações, de transporte ou passeio, etc. Deseja-se produzi-las coletivamente, de maneira que o grupo construtor se abra para possibilidades fora dos padrões mercadológicos, para criar algo a partir do reaproveitamento de peças, que predominantemente funcione de modo analógico, com baixo ou nenhum consumo de energia elétrica ou de combustão.

Com relação aos lugares, a ação visa recontextualizá-los e prepará-los para receber essas máquinas. Deseja-se ativar espaços: de construção, a exemplo de construir uma "oficina" de bicicletas e soldas; e de "site-specific" ou ressignificação de um ambiente, para onde será destinada cada máquina construída coletivamente. Ao pensar sobre esse "site", para onde se destina cada "máquina", deseja-se causar reflexão sobre como usamos os ambientes de partilha (praças ou espaços públicos) incentivando que os "construtores de máquinas" e os frequentadores assumam esse espaço de convívio e os reconstruam/ressignifiquem da maneira que julgarem mais urgentes ou essenciais. E com isso, por fim, levar o frequentador desses lugares da posição passiva de aceitação para a posição de atuante político, tanto

na construção artística (na condição de construtor e instalador da “máquina”)quanto nas relações urbanas (na condição de apenas frequentador do ambiente).

Etapas da ação

1. Identificação de espaço físico para ser usado como oficina. Cedido ou alugado.
2. Identificação de parceiros na região da ação: ciclistas/ bicicleteiros, construtores de gambiarras, soldadores, artistas, pessoas interessadas em construir.
3. Busca de materiais: ferro velhos, descartes de sucatas, bicicletarias, oficinas de solda, espaços para montagem.
4. Conversas sobre arte: investigação de máquinas escultóricas na história da arte e na arte contemporânea. Planejamento espacial (para onde será construída essa máquina?). Investigação de desejos de construção (Para quê será construída? Quais serão suas principais características?). Investigação de desejos dos participantes, contextualização, definição do que será construído, desenho e uso da máquina.
4. Prática construtiva: Análise de peças e busca de material. Desenvolvimento de técnicas. Construção prática coletiva.
5. Mostra/“exposição”/evento: Uso da máquina no local planejado.
6. Organização da documentação em diário, escrito, foto, áudio e vídeo de toda a ação para que possa ser apresentado em seminário, oficinas e eventos.

As imagens 1, 2, 3 e 4 fazem parte dos primeiros testes de solda e materiais.

Imagem 1: Testes em solda em protótipo de Bici_profana. 2018.
Foto por Andressa Boel.

Imagem 2: Testes em solda em protótipo de Bici_profana. 2018. Foto por Andressa Boel.

Imagem 3: Testes em solda em protótipo de Bici_profana. 2018. Foto por Andressa Boel.

Arte pública contemporânea

Ao refletir sobre a arte pública produzida a partir da década de 1980, Luiz Sérgio de Oliveira (2008), professor da Universidade Federal Fluminense, elege e aponta quatro principais pontos característicos diagnosticados em algumas ações artísticas atuais para a discussão: a duração, a desmaterialização, a temporalidade e a colaboração.

No primeiro ponto, a duração da experiência, o professor argumenta sobre a mudança de paradigmas da produção atual, que desafia o caráter da visualidade proposta pelo modernismo. Diferente do modernismo, aqui o espectador é requisitado para se relacionar com o trabalho artístico de maneira mais intensificada, com sua presença, interação e resposta. Além disso, é parte ativa na construção do trabalho artístico, pois o seu desenvolvimento depende do envolvimento direto, ativo e físico do espectador participante.

O segundo ponto diz respeito à temporalidade, pois esses trabalhos se caracterizam por um descarado flerte com o efêmero. Ao se instaurar no "lugar específico" se dilata, expande e faz imergir uma rede que se constrói coletivamente entre o "eu" e o "outro" que participa. A ação está em permanente processo de transformação e (re)construção.

Se "(i)materializa para além dos muros dos museus (...) se insere nas práticas pós-ateliê, e que está em processo permanente de (re)construção, para sempre inconcluso, para sempre inabalável, em permanente transformação". (OLIVEIRA : 401-402). Então ele não acaba, não tem fim.

O terceiro ponto levantado por Oliveira diz respeito à desmaterialização (ou quase), o "espalhamento da arte", no qual se articula o eixo da interação com a comunidade em busca de uma produção processual. Não se concentra em busca de um objeto, mas tem como foco o processo construtivo colaborativo e coletivo. Reflete sobre uma produção artística eventual, pouca ou de materialidade dissolvida. Sem a obrigação ou compromisso de gerar "resíduos artísticos".

As comunidades que participam também são o público a quem se destina o trabalho "em um processo de endogeneidade e autofagia, em que os projetos vão sendo absorvidos e consumidos na medida em que se desenvolvem, sendo usufruídos pela própria comunidade" (OLIVEIRA : 402).

O aspecto colaborativo é o quarto e último comentado. De acordo com o professor, os trabalhos propõem e concretizam a aproximação entre o artista e os participantes, que desejam contribuir ou participar da ação, fazendo com que a arte seja de fato constituinte da experiência dessas pessoas em construção prática. Assim, consequentemente o trabalho artístico tem sua autoria diluída entre esses participantes.

> (...) comprometendo-se (e abarcando) não somente diferentes paisagens naturais, mas acima de tudo comprometendo-se com a cultura do cotidiano, a obra de arte deixou o abrigo institucional para imbricar-se com a comunidade em um contato mais direto, ressignificando essa comunidade como o núcleo central da produção de arte, promovendo a realocação mais-que-democrática de extratos da sociedade... (OLIVEIRA : 403).

Sobre o que vai e o que permanece

Em paralelo a essa transmutação de valores da Arte Contemporânea, BICI_profanas se dá e se dará durante o constante fluir do processo, ao vivenciar a ação que se dissolve na vida cotidiana. E isso é o que vai, flui e transita. Porém, há algo que fica. Não há como negar que existe a produção material, física e plástica de cada peça BICI_profana, que inevitavelmente corresponde a um "produto" da ação.

Esse "produto", criado coletivamente, corresponde a um objeto um tanto quanto específico. Simboliza toda essa confabulação, construção e resolução coletiva a que se chegou, desde o desejo de funcionamento

de quem a constrói para ter um uso específico, o processo construtivo de trocas de aprendizados, até a concepção de sua instauração no espaço, finalizando o processo de construção de cada peça, ou seja, cada ciclo. Ela é o que resta do processo.

A BICI_ profana apesar de resultar de um processo singular constitui-se como um objeto qualquer, prático de funcionamento. Esse objeto tem sua função estética da arte desativada. Ao reformular reflexões propostas por Agamben (2007), Wright (2016) nos alerta que quando uma peça artística tem sua função estética inoperante ela está aberta para outras funções sejam elas eurísticas, epistêmicas ou mesmo funções operativas em práticas artísticas que igualam a arte e a vida.

A BICI_profana, depois de construída, se abre para um segundo processo fluido, oferece uma nova dimensão de troca: o desfrute de suas funções, ou o seu uso lúdico, que se dá também coletivamente, na dimensão de um evento festivo, o que talvez se aproxima de uma mostra, que está mais propício para acontecer no espaço para o qual a máquina será construída para ser usada.

Profanar a arte naturalizando-a para a vida

Segundo Agamben (2007) os maiores profanadores são as crianças, pois elas tem a capacidade de criar e ficcionar com objetos, dando a eles novos usos e a capacidade de jogar com a vida.

A exemplo da brincadeira das crianças, ao serem profanados em nossos contextos, os objetos podem adquirir valor lúdico. Percebo que o valor lúdico nesse trabalho corresponde ao caráter simbólico para quem cria e constrói cada "máquina" (re)contextualizando e aglutinando objetos, a partir da materialização de um desejo construtivo. Entendo que a neutralização do uso anterior das peças, a aglutinação e a transformação para novos usos, pode dar uma nova "roupagem" para a máquina. O desejo aqui é visto como uma possibilidade de saída ou retirada do campo objetivo e objetificado no qual seguimos inseridos no fluxo cotidiano na vida. O desejo é pessoal, está em algo que tira o sujeito da rotina que não supre os seus quereres, ele é algo que quando colocado em prática desvia do cotidiano.

Wright (2008 : 125) propõe uma questão que também me atravessa: "e quanto às práticas que têm múltiplos usos? Podem as práticas em "escala 1:1" serem conceituadas em termos de profanação, na medida em que incorporam a própria essência de uma forma viva, que se tornou inseparável da vida?".

Percebo a produção em escala 1:1 como a profanação do próprio conceito de Arte. A escala 1:1 é definida por Wright como práticas artísticas onde a arte é voltada para "usos" e interações físicas, e não para o culto, apreciação plástica ou formação de espectadores. Não são representativas, participam de fato da vida e igualam a arte com a vida, são "em si", são auto-suficientes, não representam nada além delas mesmas.

Apesar de não lidar com matéria prima tradicional escultórica, mas com materiais profanos da vida comum, nesse contexto, me atrevo a dizer que, ao serem aglutinados e transformados, eles tem suas funções e usos desviados. São levados para materializar construções no campo do desejo. E junto a eles, os sujeitos desejantes profanam seus usos cotidianos, possibilitando uma vivência alternativa de algo lúdico no dia a dia, com funções além do tradicionalmente usual.

Volto a refletir sobre a "escala 1:1" (vida = arte) e questiono-me sobre a possibilidade do acréscimo de uma variável "x" correspondente ao desejo.

Considerações finais

Esse projeto artístico é operado pelas relações interpessoais e construções (quase) “desmaterializadas” como havia citado em Oliveira (2008). Vejo as BICI_profanas como fruto de uma produção que se dá “em partilha” e/ou “em processo”, mas não essencialmente como valioso produto artístico com função plástica.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
WRIGHT, Stephen. Para um léxico dos usos. São Paulo: Edições aurora, 2016.
OLIVEIRA, Luiz Sérgio. Duração / temporalidade / desmaterialização (ou quase) / colaboração na esfera pública: dois casos de interação explícita com as comunidades e uma viagem solitária de artistas latino-americanos (ou quase). 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais: Florianópolis, 2008. acesso em: 01/10/2018

Identidade e imaginalibidade na monumentalização de esculturas espontâneas

Identidad e imaginación en la monumentalización de esculturas espontáneas

José Cirillo (FAPES / CNPQ / LEENA / UFES)
josecirillo@hotmail.com

Marcela Belo (FAPES / LEENA / UFES)
marcelabelo@gmail.com

Ciliani Celante (FAPES / LEENA / PMV)
cilianicelante@hotmail.com

Resumo

Neste artigo, trazemos parte dos resultados das pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES) sobre a Arte Pública no Espírito Santo, que conta com o apoio da FAPES e do CNPq. Especialmente aqui, apresentamos a dimensão estética do ruído ou das fraturas do sistema da arte local no que se refere aos chamados monumentos públicos.

O recorte geográfico desta pesquisa está circunscrito ao longo da BR 101, rodovia federal que corta o estado do Espirito Santo. O recorte conceitual norteia-se na análise de objetos que seguem na contramão dos interesses políticos e hegemônicos do sistema político e cultural do estado, evidenciando obras, predominantemente de iniciativa popular, privada e subjetiva, sem intenção memorialística, mas que ganharam, ou estão ganhando, legitimidade afetiva.

Palavras-chave: Esculturas espontâneas; monumentos; arte capichaba

Resumen

En este artículo, traemos parte de los resultados de las investigaciones desarrolladas en el Laboratorio de Extensión e Investigación en Artes de la Universidad Federal de Espírito Santo (LEENA / UFES) sobre el Arte Público en Espírito Santo, que cuenta con el apoyo de la FAPES y del CNPq. Especialmente aquí, presentamos la dimensión estética del ruido o de las fracturas del sistema del arte local en lo que se refiere a los llamados monumentos públicos.

El recorte geográfico de esta investigación está circunscrito a lo largo de la BR 101, carretera federal que corta el estado del Espirito Santo. El recorte conceptual se orienta en el análisis de objetos que siguen en contra de los intereses políticos y hegemónicos del sistema político y cultural del estado, evidenciando obras, predominantemente de iniciativa popular, privada y subjetiva, sin intención memorialística, pero que ganaron, o están ganando , legitimidad afectiva.

Palabras clave: Esculturas espontáneas; monumentos; arte capichaba

1. Arte - Cidade - Sujeito

Pensar arte nos espaços urbanos é pensar nas relações que se estabelecem entre um e o outro fenômeno, associados ao conjunto de mediações que os constitui. Arte e cidade se mesclam numa relação simbiôntica na qual um objeto sensível - obra ou cidade - somente pode ser percebido por um olhar do sujeito que se forma a partir do momento que, como corpo sensível, este se coloca frente a frente com outros objetos do mundo sensível. Assim, a obra, a cidade e o sujeito constituem uma tríade

inseparável que torna perceptível o mundo.

Retrato da cultura, como todos os fenômenos humanos, a cidade pode ser entendida como a obra composta por fragmentos - fragmentos sintonizados e em constante movimento, um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade sensória e social. Mosaico no qual cada objeto sensível se configurará como tessela. Podemos afirmar que a cultura de uma cidade estabelece-se, então, a partir de um conjunto de tendências que evidenciam a intencionalidade do projeto coletivo de criação dessa identidade, e, consequentemente, de uma obra que é a própria cidade e suas evidências (fragmentos materiais de imagens mentais organizadas em mosaico). A investigação dessas tendências e intencionalidades aproxima o estudo dos monumentos urbanos e da Arte Pública com os estudos do processo de criação, numa perspectiva dos estudos da semiótica de base pierceana, para qual os signos colocam-se em constante movimento, numa semiose que, no caso, permite perceber esses objetos estéticos como evidências do projeto poético das cidades, como índices desse organismo urbano. Segundo Lemos:

> " ... a cidade tem que ser encarada como um bem cultural de um povo [...] um artefato que pulsa, que vive, que permanentemente se transforma, se auto-devora e expande em novos tecidos recriados para atender a outras demandas sucessivas de programas em permanente renovação" (LEMOS, 1985 : 47).

Assim, a arte pública, ou aquela disponibilizada nos espaços da paisagem urbana, deve ser pensada a partir de sua completude e contrastes. Na continuidade desse pensamento, podem-se destacar alguns apontamentos de Lucrecia D'Alessio Ferrara (1988 : 4), segundo os quais, "a transformação da cidade é a história do uso urbano como significado da cidade. Sua vitalidade nos ensina o que o usuário pensa, deseja, despreza, revela suas escolhas tendências e prazeres".

Assim, são vários os motivos que podem sugerir a idealização e construção de uma intervenção estética urbana, de um objeto de Arte Pública, de um monumento, ou ainda da inserção de objetos não convencionais numa relação de interação com esses usuários e atores da cidade. Entretanto, não se pode descartar aqui o desejo popular de "embelezar" o seu entorno, algo que parece pertencer à natureza humana dos que habitam os centros urbanos. Como monumentos, ou não, esses objetos demonstram traços culturais, como aqueles que ilustram costumes de certas regiões, ou simplesmente podem ser incentivados por leis municipais; nesse caso, propondo, via o poder público, maior integração do público com a arte, entre outros motivos, mas podem também ser fruto da volição de convivas bem intencionados que querem compartilhar um gosto – mesmo que fora do padrão. Essa questão necessita ser tratada mais precisamente, porém, por agora, nos ateremos à reflexão sobre algumas das estratégias que permitem que um objeto ou intervenção urbana (monumento, arte pública, fontes, etc.) possa ser entendida como um fenômeno urbano: a imaginabilidade e a legibilidade como estratégias de identificação e de pertencimento dessa obra ao contexto de seus arredores.

2. A fratura o os ruídos na produção urbana capixaba

Durante o trabalho de campo nas cidades margeadas pela BR101 - ES, observamos que parecia haver, no discurso poético da arte pública local, algo mais profundo do que o que se apresentava de imediato à observação. Alguns objetos, não classificados como monumentos, inicialmente, pareciam se constituir como uma espécie de contestação social que se valia do espaço público da cidade como validador, como marco de importância cultural para iniciar uma revolução estética no estado. O primeiro a nos chamar a atenção, neste sentido, foi a percepção de que um objeto no alto de um morro na baia de Vitória, um par de torres de eletrificação, parecia ter se tornado um marco identitário da cidade.

Essas torres, no alto da montanha, deixaram de ser um objeto utilitário de elevação elétrica para que os cabos de transmissão pudessem transpor a baia e levar a eletricidade para o outro lado do mar sem atrapalhar o fluxo de navios no Porto de Vitória. Ganharam uma função simbólica. Sinalizavam, inicialmente, uma comunidade pobre de pescadores, popular, mas diversa, densa, histórica e culturalmente

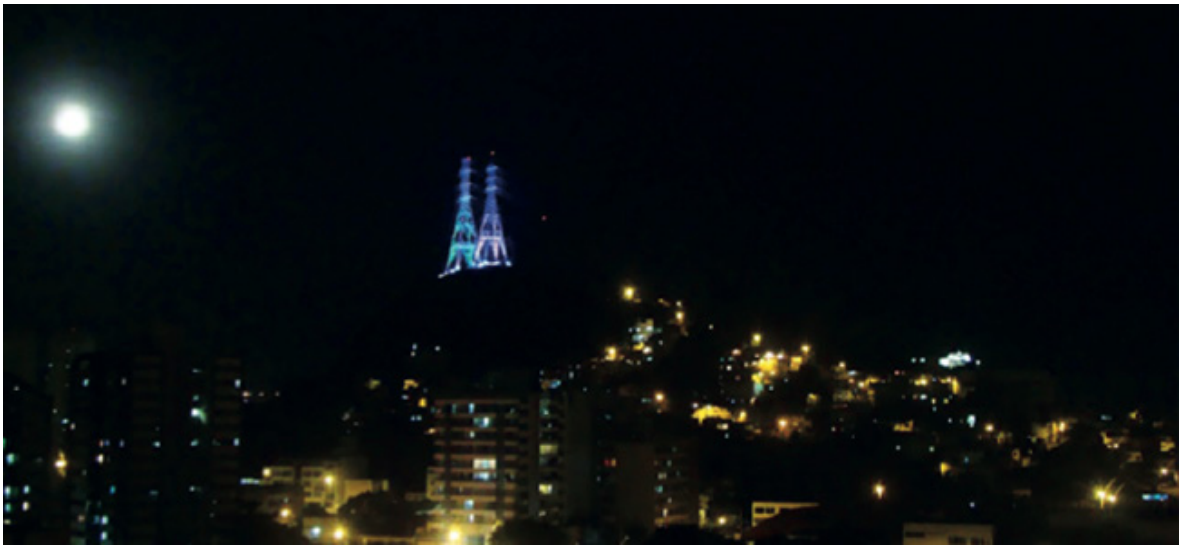


Imagem 1: Torres de Jesus de Nazareth. Morro Jesus de Nazareth, Vitória, ES.
Fonte: Banco de Dados do LEENA/UFES

rica, mas invisibilizada no processo de gentrificação da ilha de Vitória, a partir dos anos de 1950. As Torres deram uma visibilidade ao lugar, não pela violência de um bairro abandonado pelo poder público, elas indicam que ali ainda habita uma comunidade de resistência aos processos de urbanização e que, apesar do descaso político, ainda pulsa uma vida e aspectos tradicionais da história da capital. As torres se converteram em um marco visual. Assumiram para si o status de um objeto identitário naquela comunidade tradicional e, com o tempo, tornaram-se uma marca na paisagem urbana capixaba, especialmente quando cai a noite e se colocam iluminadas.

A partir da análise feita dessas torres (CIRILLO, 2015), percebemos que havia uma potencialidade estética e transformadora nas intervenções de origem popular no estado, nos dedicamos assim a um viés de estudo dos objetos nas bordas do sistema das artes capixaba. Estas apresentam características que são comuns: a) não tem vínculo institucional; b) são de origem popular; c) todas estabelecem, ou estão estabelecendo uma relação de pertencimento à paisagem cultural de seu entorno; d) em todas pode-se perceber um vínculo com a estética kitsch ou grotesca; e) todas estão demarcadas, no caso particular dessa pesquisa, nos entornos e ao longo da BR101, que cruza o Espírito Santo.

Imagem 2: O Espírito Santo e suas rodovias. Destaque para a BR 101 que corta o estado de Sul a Norte, ao longo da sua costa Leste.
Fonte: Banco de Dados do LEENA/UFES

A pesquisa aqui apresentada se deu entre 2015 e 2017, quando demarcamos um raio de 20 Km a partir do traçado da rodovia para definir as cidades a serem investigadas. Resultou daqui um conjunto de 16 localidades, das 78 pesquisadas, que foram cartografadas, para fins do inventário e das discussões apresentadas.

3. Do conceito de monumento e imaginabilidade

Ao se colocar uma análise do processo de criação da memória coletiva de uma cidade por meio de seus espaços e seus monumentos, deve-se considerar o conceito do termo "monumento" a fim de direcionar as buscas e identificar, dentro da cidade, o objeto de estudo proposto.

Françoise Choay, em "A Alegoria do Patrimônio", conceitua assim o termo monumento: "Chamar-se-á monumento, tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças" (CHOAY, 2001 p.18). Atualmente, são classificados como monumentos obras construídas com finalidade memorial desde seu projeto de concepção, às quais Choay denomina "monumento original", e também obras concebidas para outros propósitos, porém que possuem em sua natureza, potencialidade evocativa de um tempo ou de um fato que foi capaz de inspirar relevância em cada geração. Assim, pode-se dizer que um monumento se constitui de características próprias que o diferem das demais construções por seu projeto poético que tem tendência de rememoração e, como observa Choay, também por sua capacidade de apelo à afetividade, além de simplesmente transmitir uma informação.

> A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar (CHOAY, 2001 : 18)

Riegl parece distinguir também as obras concebidas originalmente sem esse propósito, mas que a sociedade atribui valores supostamente dignos de preservação, os quais denomina de monumentos não intencionais. Essas obras, Riegl não as enquadram em seu conceito de monumento, mas considera sua elevação a tal denominação. "(...) o caráter e o significado de monumento não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos" (RIEGL, 1987). Podemos, assim, pensar que os monumentos revelam a cidade em suas práticas e saberes e, como tal, configuram a imagem, o recorte, da temporalidade coletiva da cidade em uma determinada época, assim é nessa temporalidade, espacialidade e coletividade que se estabelece inclusive sua localização e permanência.

Lynch (2006), em sua análise sobre a imagem da cidade aponta que os fenômenos urbanos são vivenciados na relação com seus arredores; assim, falar de pertencimento na malha urbana parece passar pelo modo com que essa cidade, na materialidade de seus habitantes e relações, constrói sua memória, suas imagens e sua identidade. Retomando o conceito de signo (o que se coloca no lugar do fenômeno), esse pertencimento se evidencia naquilo que Lynch (2006 : 25) define como imaginabilidade: "[...] característica, em um objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar imagem forte em qualquer observador dado". Se a imaginabilidade é o fato que permite a identificação mental do transeunte com o fenômeno urbano, objeto de arte pública, poder-se-ia pensar que nessa matriz mental não caberiam novas imagens ou obras com forte poder de pertencimento. Não obstante, Lynch admite que novos impactos podem ser impressos nessa memória da cidade, porém, o grau desse novo não romperá os elementos já existentes, assim uma nova imagem urbana terá elementos que permitam sua compreensão sensível, garantindo seu pertencimento ao conjunto de experiências sensíveis do observador – pede-se chamar a isto de legibilidade.

Um objeto na cidade pode ser reconhecido como monumento não apenas pela categorização do poder público, mas também por meio de um decreto-lei que determina que tal coisa, ou alguém, seja homenageado e rememorado em um logradouro público. Os procedimentos da dinâmica coletiva da cidade ultrapassam essas determinações governamentais. Há uma lógica interna social que pode legitimar um objeto como obra, mesmo não tendo este um tema rememorável do ponto de vista histórico, ou político. Objetos de vontade subjetiva, disponibilizados nos logradouros públicos ou semipúblicos podem ser geradores de imaginabilidade e, como tal, tornarem-se referenciais e identitários. As obras integrantes da reflexão central deste artigo não se colocam nas ruas com a intencionalidade memorial, muitas são, inicialmente, apenas objetos comerciais ressignificados ou em processo de ressignificação como mobiliários urbanos. O que ocorre com elas, na dinâmica social, vai dar-lhes um contorno especial no fenômeno da intervenção urbana em solo capixaba.

Chamamos aqui esses objetos de esculturas espontâneas. Objeto desse nosso estudo, e que pretendemos defender como uma categoria de objetos simbólicos, pertencentes às manifestações de arte pública nas cidades capixabas.

4. A Escultura Espontânea: da volição ao entendimento coletivo como obra

As obras identificadas e inventariadas, embora não falem aparentemente de algo ou alguém heroicamente instituído, estão agregando a si aquilo que Lynch (2006) define como imaginabilidade, ou seja, estão sendo demarcadas pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam, ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território. Neste sentido, os objetos tridimensionais estudados são fisicamente, em sua maioria, construídos em fibra de vidro e outros em concreto armado, estão situadas ao longo da rodovia BR 101 que cruza o Espírito Santo longitudinalmente, e das cidades marginais a esta rodovia, desde o Rio de Janeiro até a divisa com a Bahia. Essa produção autônoma independente do sistema das artes capixaba tem se tornado expressivo e cada vez mais se aproxima daquilo que estamos definindo como monumentos, pelo menos num sentido não intencionado do termo.

O caso mais expressivo, e o primeiro deles, é o tigre da Cia de Petróleo Esso, instalado em escala monumental em um posto de gasolina atualmente chamado Posto Dino, no município de Guarapari. Esse tigre, originalmente associado à companhia petrolífera na Noruega, ganhou notoriedade publicitária no final de 1959, chagando a Guarapari no inicio dos anos de 1970. Sua história como monumento espontâneo em Guarapari – e como imagem identitária da cidade - começou em 1972, quando a Cia Esso estava abrindo mais um posto em Vitória, ES, e trouxe um destes tigres para a festa de inauguração.

O Tigrão se tornou parte da identidade visual de Guarapari, produzindo um valor como índice da cidade, e que foi adicionada ao objeto publicitário. Esta questão pode ser observada em diversas peças publicitárias da cidade, mesmo aquelas de origem pública, que colocam a imagem do Tigre como marca da cidade. O Tigrão, diferentemente de outros monumentos tradicionais, possui uma maleabilidade que lhe permite vestir-se de e para eventos importantes para a cidade.

Imagem 3: Tigrão de Guarapari. Fibra de vidro policromada. Busca aleatória no site Google com o tag "tigrão de guarapari". Fonte: Banco de Dados do LEENA-UFES e site guaraparivirtual.com.br

Como pode ser observado nessas imagens, o objeto se consolidou como obra e como marca identitária da cidade. E como obra afetivamente significativa. Além disso, é utilizado também como veículo de propaganda de empresas locais. E finalmente em 2011 foi protocolado um processo de tombamento patrimonial cultural na Câmara de Vereadores do Município de Guarapari.

Apesar de indicial desse tipo, ou categoria de objeto (escultura espontânea), o Tigrão de Guarapari não é o único no estado que convoca para si esse lugar de monumento, de memória coletiva da cidade. No roteiro das viagens da pesquisa, nos deparamos com diversas dessas esculturas em fibra ou concreto na forma de cavalos, animais marinhos, caricaturas humanas e animais domésticos ou ainda como seres imaginários que nos levou a pensar sobre como esses objetos se configuravam como possíveis exemplares de arte pública, de apelo e construção popular e leiga (no sentido de não estarem vinculadas à nenhuma aproximação com a escola de artes) no estado.

Assim, tentamos cercar alguns aspectos conceituais que envolvem esses objetos: como se configuram afetivamente essas obras? Não nasceram, possivelmente, com a finalidade de rememoração ou saudação a algum feito histórico – exceto por uma vontade individual de celebrar algo que lhe era subjetivamente afetivo -, mas parece estarem ganhando um forte valor ambiental e chamando a atenção para o seu entorno, como parte da paisagem, despertando a percepção para localidades que não seriam observadas pelos passantes se não fosse a sua presença. Essas esculturas espontâneas parecem estar redefinindo memórias e territórios. Estão definindo paisagem (MADERUELO, 2002). Esta perspectiva de arte pública como paisagem nos leva ao campo da escultura como monumento urbano e definitivamente coloca-se no campo ampliado preconizado por Rosalind Krauss (1984). Os contornos definidos do que efetivamente pode ser entendido como escultura diluiram-se. Os objetos parecem ceder espaço mais para seus processos do que sua manifestação entregue ao público: o monumento tradicional parece ceder seu lugar para formas mais híbridas e, muitas vezes, mais limítrofes de arte.

Neste contexto, esses objetos de fibra de vidro ou concreto armado, ao longo da rodovia BR 101, se apresentam como objetos de investigação que atuam na memória dos moradores dessas localidades.

Sua especificidade como monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória dos sujeitos que com elas interage. Não apenas esses objetos trabalham e mobilizam-se pela mediação da afetividade, mas também atuam de forma a lembrar que o passado vibra como se fosse presente.

Aplicando essa problemática para a reflexão de uma dimensão estética em formação na contemporaneidade (a arte pública) e seus impactos na produção artística no estado do Espírito Santo, deve-se deter em algumas reflexões para a demarcação do campo de ação e investigação desta proposta: parte do que temos de arte nos espaços públicos no Espírito Santo nesses últimos 20 anos se caracteriza, em sua grande maioria, como objetos tradicionais que compartilham a tradição do monumento. Porém, nos espaços paralelos ao sistema das artes, temos esse conjunto de objetos que trafegam em campos menos ortodoxos do formalismo e imperam na tradição dos bustos e estátuas comemorativas.
Outro exemplo que segue fortemente os passos do Tigrão de Guarapari são os bonecos galácticos de um antigo parque aquático que faliu e teve suas peças publicitárias tridimensionais espalhadas pelo estado. O estudo dos processos de ressignificação desses objetos, em especial do patriarca da Família Espacial Hoo, permite compreender alguns desses procedimentos simbólicos que estão a construir uma nova categoria de monumentos no Espírito Santo.

Na análise dos objetos encontrados, buscamos, por questões teórico-metodológico, compreende-los como fenômenos urbanos que compartilham de uma certa estética externa ao sistema hegemônico das artes. Assim, tratamos esses objetos a partir das mediações que se estruturam em seu entorno material e simbólico. Acreditamos estar nos aproximando das questões e mediações que levam a vontade popular a atribuir significado e legibilidade memorial a estes objetos. Sua análise também nos permitiu uma aproximação de como eles dialogam com uma estética kitsch e mesmo como muitos deles, mesmo centrados em um modo construtivo que prima pela feiura, se enquadram em um gosto que converge para a estética do grotesco.

Essa estética popular foi tratada com base nos estudos de Abraham Moles (1986), no texto O Kitsch: A Arte da Felicidade, no qual o autor conceitua o kitsch como o princípio de inadequação, ou seja, uma distância com a funcionalidade do produto, ou poderíamos dizer, uma descontextualização desse objeto, ou ainda uma inapropriação do seu uso. Para Moles, o objeto é ao mesmo tempo bem e mal situado, ou porque ele é bem acabado e errado, ou porque a concepção original do produto é desvirtuada do princípio de totalização.

De modo geral, sobre o aspecto de uma certa feiura de boa parte desses objetos partimos do principio de que beleza como valor estético é um atributo da cultura – como tal híbrido e flexível. Tomando a História da Feiura de Umberto Eco (2007) na qual o autor discorre sobre as relações antagônicas no belo no ocidente, assim como os textos de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), no livro O Império do Grotesco, no qual os autores enquadram o grotesco como uma categoria estética dotada de lógica própria, não legitimada pela teoria hegemônica da arte. A partir desses autores, trabalhamos com a compreensão de que há nesses objetos uma certa propensão ao bizarro e ao vulgar, evidenciando que o grotesco é capaz de subverter o sentido estabelecido das coisas evidenciando aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo, capaz, no caso desses objetos aqui analisados, de estabelecer uma certa noção de pertencimento no imaginário urbano que o circunscreve.

Inserir esse conjunto de objetos em uma possível categoria do Kitsch e Grotesco foi uma estratégia para enquadrar no campo da arte a possibilidade de seu debate, uma vez que há uma inegável desconsideração por entender objetos de origem popular no campo teórico e conceitual dos estudos nas artes.

Todos esses objetos estão nas bordas do fenômeno estético entendido como arte. Eles estão ali, na paisagem. São objetos da vontade popular nas bordas da cultura e da arte oficial.

5. Do kitsch e da intencionalidade antimemorial

Ao pensarmos no processo de legitimação de objetos populares como monumento, podemos dizer que esses trabalhos, embora não falem aparentemente de algo ou alguém heroicamente instituído, estão sendo demarcados pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam. Ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território.
Assim, tomamos aqui ao grande boneco de fibra de vidro, o Papy-Hoo (imagem 3), colocado na entrada de um posto de gasolina na Avenida Norte Sul, nos limites da capital capixaba, um objeto fora do sistema das artes e que caminha para ser monumento a partir da ação de populares e não do poder político.

Imagem 4: Papy-Hoo. Fibra de vidro policromada, s/d.
Fonte: Banco de Dados do LEENA-UFES (2017)

Aos olhos desavisados, é mais um objeto da cidade. Um estranho gigante mal acabado, primando por uma estética grotesca, na frente de um posto de gasolina que parece convidar para que você conheça os serviços. Ao morador mais antigo, assim como ao turista constante das praias capixabas, esse objeto tem uma memória que lhe é inerente, que antecede sua atual utilização. Ele integra a Família Hoo!, mascotes imaginários de um grande parque aquático que embalava o verão daqueles que escolhiam o litoral do Espírito Santo como local de férias.

Nascidos como uma estratégia de mídia, esses bonecos gigantes em fibra têm seguido destinos diferentes que vão desde o abandono e esquecimento ao futuro apagamento, como a memória do próprio parque que os originou. Dos que, inicialmente, circularam pela Região Metropolita de Vitória, após a crise econômica e posterior fechamento do parque aquático Yahoo, a sedentarização de um

processo de ressignificação enquanto obra. O processo pelo qual objetos icônicos comerciais vão sendo ressignificados e incorporados como parte da cidade é conhecido no estado, faz parte do imaginário social e cultural e estão se transformado em uma certa modalidade de arte pública de monumentos - não intencionais.

O Papy-Hoo está em processo de legitimação coletiva, mas tem ancestrais locais no estado do Espírito Santo, em sua maioria, de fibra de vidro, em escala monumental, de gosto aparentemente kitsch (Greenberg, 2001; Moles, 1986) - seja pela própria escala, seja também pelo deslocamento epistemológico do objeto. Parece ainda o que poderíamos chamar de uma utopia do gosto (Caldas, 1999) ou uma alegoria evidente da falência do gosto na pós-modernidade (Calinescu, 1987).

Mas, sem dúvidas, o Papy-Hoo, e seus assemelhados capixabas, refletem uma tendência espelhada em outros casos, locais, nacionais ou internacionais: é uma história que nos remete ao Tigrão do Posto Dino, em Guarapari – e por que não pensar ainda na Torre Eiffel, considerado inicialmente marco do mal gosto industrial do século XIX e, hoje, transformado em um dos maiores símbolos parisienses e do próprio amor incondicional nos casais pelo mundo todo. Esses objetos tem a capacidade de se deslocarem de sua função inicial (comercial ou panfletária) para assumir a função de marco identitário na e da cidade, tendo inclusive papel de destaque a cada evento particular nas suas cidades.

O Tigrão se veste para lembrar a todos o momento em que vivem, o que pode ser verificado em uma busca simples em sites de busca internet. O Papy-Hoo, de que falamos, já se desvestiu de sua marca com o parque aquático, vestiu-se agora do posto. Esse objeto é uma evidência da capacidade urbana de incorporar novos elementos naquilo que demarca sua identidade, sua memória, sua cultura, definindo o que lhe pertence para além da marca individual de seu gerador, imprime-se a marca cultural, de uma coletividade includente e transformadora.

Podemos pensar que o indivíduo (artista, público, habitante, transeunte) sempre carregará em si as características do grupo a que pertence; é como se ele trouxesse em si marcas ou vestígios do processo de formação da identidade do local de origem, assim como a obra (inserida na cidade) gera e é gerada a partir do fenômeno de pertencimento. Pode-se admitir aqui que o pertencimento é uma tendência do projeto poético de uma obra de arte inserida na cidade – embora algumas delas não consigam se firmar memorialmente como tal; pois essa tendência somente se efetiva na coletividade.

Esse caso do Tigrão de Guarapari, em suas quase cinco décadas de existência, imprimiu uma imagem coletiva que empodera esse tipo de objeto como arte (não pelo sistema, mas pelo gosto) e como monumento. E isto tem feito parte da memória dos que com ele se relacionam, ativando afetos semelhantes em objetos similares, gerando pertencimentos na paisagem da cidade.

Retomamos aqui as reflexões de Lynch (2006), em sua análise a imaginabilidade: “[...] característica, em um objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar imagem forte em qualquer observador dado”. O Papy-Hoo parece compartilhar da jurisprudência coletiva do Tigrão de Guarapari, ele herda uma potencialidade geradora de afetos e de pertencimentos que mudarão sua natureza e papel social.

O Papy-Hoo ainda está em processo de “monumentalização”, tendo alta probabilidade de evocar uma imagem mental forte que lhe garanta futuramente a noção de pertença ao seu existir no seu entorno paisagístico. Entretanto, falamos em potencia inicial, já que seu deslocamento da sua funcionalidade é recente (2012), embora já compartilhe uma intencionalidade evidente em outros objetos semelhantes de origem popular.

Nesse processo de legitimação como monumento, sua jornada como objeto urbano, inserido na paisagem urbana, vai lhes agregando uma legitimidade enquanto objeto sensível gerador afetivo de uma imagem mental na população, o que tem lhes garantido o lugar de monumento não intencional, e ainda descolado do conceito de rememoração, inerente ao conceito de monumento. Compartilham do conceito de monstrum, já que sinalizam (SEVCENKO, 1998). Não sinaliza, entretanto, algo a ser lembrado. Sinaliza uma memória em construção. É ícone de uma construção espontânea, de origem não institucional que transforma a paisagem da cidade, como se dotado de um passado coletivo acionador de afetos. Seja este afeto acionado pelo passado do local, pelo passado do objeto, ou dos sujeitos.

Mas, no caso particular do Papy-Hoo, parece, entretanto, que é um passado em construção, em processo – lembramos como modalidades de presente, de um tempo que se configura no aumento da memória enquanto se reduz a espera. Falamos de memória em construção por afetos ao objeto – não da sua memória como objeto ligado ao Parque Aquático do Yahoo, ou ainda de uma memória afetiva dos sujeitos que lhe fazem importante. Esse objeto especificamente aciona memória afetivas que ainda não são memórias do vivido, mas do em curso, de uma memória do que está por vir, de uma espera que já afeta o presente e o redefine.
Respondendo à pergunta inicial, se essas obras são monumentos ou não: Não são. Estão se transformando em monumento pela vontade e desejo populares, aliás, os mesmo que os construíram.

É exatamente esse estar em transformação, em legitimação como monumentos que nos leva a inventariar e cartografar esses fenômenos estéticos ao longo dos principais municípios capixabas no eixo da rodovia BR101. Assim, essas obras evidenciam o processo de ressignificação simbólico como fenômeno popular que reivindica para si o status de monumentos públicos.

Referências Bibliográficas

CALDAS, Waldenyr. Uma utopia do gosto. São Paulo: Brasiliense. 1999.
CALINESCU, Matei. Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post Modernism. Durham: Duke University Press, 1987.
CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio, Trad. Luciano V. Machado. São Paulo: Liberdade & Unesp, 2001.
CIRILLO, José; As tensões do efêmero. *In* CIRILLO, KINCELER e OLIVEIRA (ORG). Outro ponto de vista. Vitória: Proex, 2015, pp 209 a 224.
ECO, Umberto (org). História da Feiura. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.
FERRARA, Lucrecia Dàlessio. Ver a Cidade. São Paulo: Nobel, 1988.
GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: PUC, Revista Gávea, ano 1, nº1. 1984.
LEMOS, Carlos A. C. O que é patrimônio histórico. Coleção Primeiros Passos. São Paulo : Brasiliense, 1985.
LYNCH, Kevin. A imagem da Cidade. [s/ trad]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
MADERUELO, Javier. Arte público: naturaleza y ciudad. Madrid: Fundacion César Manrique, 2002.
MOLES, Abraham. O Kitsch: a arte da felicidade. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 3.ed. 1986.
RIEGL, A. Culto Moderno a los Monumentos. Madrid: Visor, 1987.
SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. *In:* SESC: Arte Pública. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados em 1995 e 1996 em São Paulo. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.
SODRÉ, Muniz.; PAIVA, Raquel. O império do Grotesco. Rio de Janeiro: Muamad, 2002.

Eixo Temático 2: Espaço urbano e paisagem cultural: monumentos públicos, patrimônio arquitetônico e ambiental

Athos Bulcão e Alfredo Ceschiatti: Palácio Itamaraty e a integração das artes em Brasília

Athos Bulcão y Alfredo Ceschiatti: Palácio Itamaraty y la integración de las artes en Brasília

Leandro Leão (FAU USP)
leandroleao@usp.br

Resumo

Na cidade de Brasília, a relação das obras de arte integradas à arquitetura desempenha um papel fundamental para a constituição da imagem da cidade. Ao se analisar a atuação dos artistas na construção da cidade, a partir dos anos 1950, predomina a presença de obras executadas dentro de um circuito de profissionais bastante limitado. Este grupo mantinha relação direta com o círculo da arquitetura moderna carioca, principalmente com Oscar Niemeyer.

Um dos edifícios emblemáticos da integração das artes na nova capital é o Palácio Itamaraty. A partir deste objeto, este artigo debaterá a síntese das artes no Palácio e em Brasília. A linha condutora da análise são as obras de Athos Bulcão e Alfredo Ceschiatti presentes no edifício do Ministério das Relações Exteriores.

Palavras-chave: Athos Bulcão; Alfredo Ceschiatti; Palácio Itamaraty

Resumen

En Brasilia, la relación entre las obras de arte que se integran a la arquitectura desempeña un rol fundamental para la constitución de la imagen de la ciudad. Al analizar la actuación de los artistas en la construcción de la ciudad, a partir de los años 1950, se nota la predominancia de obras ejecutadas dentro de un circuito de profesionales bastante limitado. Este grupo mantenía una relación directa con el círculo de la arquitectura moderna carioca, principalmente con Oscar Niemeyer.

Uno de los edificios emblemáticos de la integración de las artes en la nueva capital es el Palacio Itamaraty. A partir de este objeto, este artículo debatirá la síntesis de las artes en el Palacio y en Brasilia. La línea conductora del análisis son las obras de Athos Bulcão y Alfredo Ceschiatti presentes en el edificio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil.

Palabras clave: Athos Bulcão; Alfredo Ceschiatti, Palácio Itamaraty

O Palácio Itamaraty em Brasília, projeto de Oscar Niemeyer inaugurado em 1970 em Brasília, se mostra como um dos lugares mais potentes da problematização das relações entre a arte e a arquitetura modernas brasileiras, a chamada síntese das artes. Nele há ao mesmo tempo um conjunto diverso de obras de arte integradas à arquitetura, em número, em qualidade e em multiplicidade de suportes. Concebidas em um intervalo de anos praticamente idêntico, provêm de artistas de diferentes gerações e relacionados a grupos distintos tais como, por exemplo: Mary Vieira, Franz Weissmann, Roberto Burle Marx, Alfredo Volpi, Athos Bulcão e Sérgio Camargo.

Antes de mais nada, vale lançar a vista sobre Brasília como um todo, e a maneira como arte e arquitetura se relacionam na cidade. Tal relação impõe-se com força a qualquer olhar, de especialista ou leigo, diante das 261 obras de arte de Athos Bulcão presentes em seus mais diversos edifícios, de institucionais a residenciais e equipamentos urbanos. Este dado indica desde a largada que a relação dos edifícios e das obras de arte é uma tônica fundamental para a constituição do espaço e da imagem da cidade. Assim, convertem-se em símbolos urbanos e arquitetônicos, como, por exemplo, o mural externo do Teatro Nacional Claudio Santoro, os azulejos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, ambos de Bulcão, além do vitral de Marianne Peretti na cobertura da Catedral e da escultura conhecida como “Dois candangos”, de Bruno Giorgi, na Praça dos Três Poderes.

No entanto, considerando-se que essa extensão da atuação de um artista como Bulcão é única e particular, e

que, para além dele, será muito restrito o circuito de artistas a colaborar para a capital no período, pode-se até entender a origem de uma visão – atualmente preponderante – de que a integração entre arte e arquitetura modernas brasileiras teria ocorrido a partir de uma raiz homogênea. Segundo o cânone, essa homogeneidade revela-se na frequente subordinação dos artistas aos arquitetos modernistas, tudo engendrado dentro de um círculo profissional bastante limitado. Este artigo pretende lançar novas análises a fim de contestar essa ideia.

Para entender a origem dessa visão da arte na cidade de Brasília, basta tomarmos os edifícios e os espaços públicos do Eixo Monumental e da Praça dos Três Poderes, em que temos a seguinte relação de obras de arte integradas à arquitetura :

Brasília e os números da síntese das artes - Eixo Monumental

	Artista / Building Public Space	Praça dos Três Poderes	Palácio do Planalto	Câmara dos Deputados	Senado Federal	Supremo Tribunal Federal	Panteão da Pátria	Ministérios	Catedral	Teatro Nacional	Torre de TV	Itamaraty Palace (edifício principal)
Artistas colaboradores de Niemeyer	Athos Bulcão		6	10	5	1	1	3	11	6	1	2
	Alfredo Ceschiatti	1		1					1	1		
	Marianne Peretti			1			1		1	1		
	Bruno Giorgi	1										1
	Roberto Burle Marx											4
	Paulo Werneck*											
	Di Cavalcanti			1					15			
	José Pedrosa	1										
	Carybé			1								
	João Câmara						1					
	Victor Brecheret							1				1
Artistas fora do círculo de Niemeyer	Mary Vieira											1
	Franz Weissmann											1
	Pedro Corrêa de Araújo											1
	Sérgio de Camargo											1
	Ruben Valentim											1
	Emanuel Araújo											1
	Maria Martins											2
	Alfredo Volpi											1

Imagem 1: Tabela sobre Brasilia e os números da síntese das artes no Eixo Monumental. Fonte: Autor

Essa seleção significativa dos principais conjuntos de edifícios institucionais – considerando os prédios principais e seus anexos – evidencia um circuito de artistas em constante parceria e que se consolida junto com as obras de Oscar Niemeyer, destacadamente Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti e Marianne Peretti.

Fugindo a essa relativa homogeneidade presente nos edifícios representativos de Brasília, em sua maioria erigidos sob o lastro da síntese das artes, aparece o Ministério das Relações Exteriores, Palácio Itamaraty, incluído no segundo momento de projetos de Oscar Niemeyer para prédios oficiais de Brasília.

Concebido e construído entre os anos de 1959 e 1970, entre o fim do mandato presidencial de Juscelino Kubitscheck e a ditadura militar, o Palácio é resultado de versões ao longo do período. Com efeito, os estudos de Eduardo Rossetti apontam três versões do projeto do Itamaraty: a primeira de 1959, a segunda de 1960 e a terceira de 1963.

Rosseti não questiona a autoria do projeto de Oscar Niemeyer, mas defende que é preciso dar luz e crédito a vários outros profissionais, envolvidos tanto no desenvolvimento do projeto do edifício em suas diversas áreas (edificação e interiores) quanto na viabilização política e financeira para a transferência do órgão do Rio de Janeiro para Brasília. Sobre os profissionais envolvidos, ele escreve:

> Depreende-se a seguinte organização: o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer foi desenvolvido por Milton Ramos, vinculado à construtora [Pederneiras]; Olavo Redig de Campos cuidava dos arranjos internos da planta e da definição dos materiais e acabamentos do palácio; Luiz Brun atuava junto à imprensa, para atiçar a curiosidade e acelerar a consecução do projeto arquitetônico; Wladimir Murtinho é o grande responsável pela empreitada dentro da própria instituição, articulando-se com outros diplomatas para cumprir a missão de transferir o Itamaraty para Brasília. Destaca-se sua atuação para

mobiliar e equipar o palácio com móveis antigos e modernos, valorizando o design brasileiro e com obras de arte, contribuindo para modernizar a instituição e deixar o palácio apto a representar muito bem o Brasil.
Para tanto, Murtinho articulou o convite a Roberto Burle Marx para elaborar os projetos de paisagismo para os jardins externos e internos do palácio. Além dos jardins, Burle Marx desenhou uma tapeçaria para a Sala Brasília que se integra ao conjunto de grandes obras de arte. Wladimir Murtinho foi também o responsável por escalar artistas e escolher obras que organizariam os novos espaços palacianos. Em afinidade com as soluções de Olavo, comandando toda a instalação e a colocação das obras de arte, mobiliário e tapetes para deixar o palácio impecável.[1]

A atuação do diplomata Murtinho, nascido em 1930 em uma família próxima ao poder político , pode ser considerada prenúncio à atividade de um curador, figura que na época "ainda se esboça, por vezes parecendo um título honorífico, dada a inexistência da formação e de produção alentada".[2]

Também conhecido como Palácio dos Arcos, o Itamaraty apresenta um dos maiores conjuntos de obras de arte de integração arquitetônica da capital, reunindo um grupo diverso de artistas, a saber: Bruno Giorgi (1905-1993), Mary Vieira (1927-2001), Franz Weissmann (1911-2005), Pedro Correia de Araújo (1930-?), Roberto Burle Marx (1909-1994), Maria Martins (1894-1973), Alfredo Volpi (1896-1988), Rubem Valentim (1922-1991), Emanoel Araújo (1940-), Victor Brecheret (1894-1955), Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Athos Bulcão (1918-2008), Paulo Werneck (1907-1987) e Sérgio Camargo (1930-1990).

Podemos classificá-los em dois grupos: a) artistas que já haviam colaborado com Oscar Niemeyer, em Brasília ou projetos anteriores; b) artistas que até então não tinham trabalhado com o arquiteto.

Há no Itamaraty artistas não vinculados ao grupo de Niemeyer, tais como Franz Weissmann, Pedro Correia de Araújo, Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Victor Brecheret, Sérgio Camargo, Maria Martins e Mary Vieira.

No entanto, a partir da existência prévia de parceria, pode-se supor que os seguintes artistas já transitavam ou possuíam vínculos com o círculo de arquitetura moderna carioca: Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Paulo Werneck, Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi e Alfredo Volpi. São eles os mais frequentes parceiros de Oscar Niemeyer em diversas obras, desde o Ministério da Educação e Saúde (1947), no Rio de Janeiro, passando pelo conjunto da Pampulha (anos 1940), em Belo Horizonte, e outros edifícios em diversas escalas e programas. Neste artigo nos interessa entender os dois Artigas que estão no Palácio Itamaraty, mas também são os prinicpais colaboradores de Niemeyer em Brasília: Athos Bulcão e Alfredo Ceschiatti.

Artistas dos arquitetos e da nova capital

Roberto Burle Marx (1909-1994) é uma das grandes figuras da cultura moderna brasileira. Nascido em São Paulo, no ano de 1909 é destacadamente um dos pioneiros do paisagismo moderno, de repercussão e importância que extrapolam o Brasil.

Durante a infância vive no Rio de Janeiro, antes de ir com a família para a Alemanha, em 1928. Em 1929, estuda no ateliê de pintura de Degner Klemn e em seu retorno ao Brasil, faz curso de pintura e arquitetura na ENBA, entre 1930 e 1934, sendo aluno de Leo Putz (1869-1940), Augusto Bracet (1881-1960) e Celso Antônio (1896-1984).

Em 1932, a convite do arquiteto Lucio Costa realiza seu primeiro projeto de paisagismo para a casa da família Schwartz, no Rio de Janeiro. Entre 1934 e 1937, é diretor de parques e jardins do Recife, Pernambuco.

O final da década de 1930 marca o início da integração de sua obra paisagística à arquitetura moderna, época em que irá estudar formas orgânicas e sinuosas na para seus projetos. Nesse período

irá fazer os jardins do Ministério da Educação e Saúde, projeto que será referencial para toda uma geração de arquitetos modernos.

Burle Marx, em um panorama expandido, terá grande importância, assim como Portinari, na formação de alguns artistas que irão trabalhar com os arquitetos nas obras de artes integradas.

Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti pertencem ao grupo de artistas plásticos que, a partir dos anos 1940 e, mais intensamente, a partir dos anos 1950, sob a diretriz de integração entre a arte e a arquitetura modernas cariocas, realizaram uma série de obras integradas à arquitetura.[3]

Esses artistas frequentavam o meio da arquitetura moderna carioca, protagonizado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M.M.M. Roberto, Affonso Eduardo Reidy, entre outros, e tomavam como diretriz e matriz projetual o edifício do Ministério da Educação e Saúde, MES, projeto realizado entre 1936 e 1943, com consultoria de Le Corbusier.

Será por intermédio do pintor Enrico Bianco e Burle Marx, mas também de Carlos Scliar, que Athos Bulcão se insere no meio intelectual moderno ao deixar o curso de medicina em 1939, e passar a conviver com a cena carioca da época, da qual participavam Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Cândido Portinari, Murilo Mendes e o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes, entre outros. Com Bianco trabalhará como assistente nos painéis do auditório do MES, mas isso depois da participação do grupo "Os Dissidentes", de suas primeiras exposições e uma temporada assistindo Portinari na Pampulha.[4]

> Fui me aproximar da pintura porque conheci o Bianco. Meu primeiro artista, pintor, foi o Bianco. E depois o Burle Marx, que conheci por intermédio do Bianco. E tanto no ateliê do Bianco como no ateliê do Roberto mesmo, ainda de vez em quando, ainda estudante de medicina, de vez em quando eu me interessava, comprava material, levava para lá, trabalhava com eles. [5]

Athos Bulcão, que não frequentou formalmente uma escola de pintura, como Escola Nacional de Belas Artes e teve seu aprendizado artístico nos ateliês de Burle Marx e Portinari, terá um quadro selecionado para o Salão de 1941, na divisão moderna, que irá lhe conferir uma Medalha de Prata "com um quadrinho de flores." [6]

Athos Bulcão participará mais uma vez do Salão Nacional na divisão moderna em 1945. Um ano antes, em 1944, terá outra obra em exposição coletiva, na exposição Brasil-Estados Unidos, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Apesar de jamais ter sido aluno da ENBA, Bulcão esteve relacionado a um grupo de alunos da instituição, reunidos a partir de uma decisão do diretor da escola. Em 1942, o diretor da instituição proibiu a participação de uma escultura de Alfredo Ceschiatti, de uma pintura de Francisco Bologna e de um painel de Maurício Roberto, na exposição anual da escola.

O fato, mais um na esteira de embates entre modernos e tradicionalistas, deflagrados com as reformas modernizantes capitaneadas por Lucio Costa a partir de 1930-1931, das quais falaremos mais adiante, gerou tensão entre alguns alunos que organizaram o chamado grupo "Os Dissidentes". [7]

No mesmo ano e no seguinte, organizaram exposições na sede da Associação Brasileira de Imprensa, ABI. Obtiveram repercussão na imprensa graças ao apoio que lhes foi dado por intelectuais como o pintor Alberto da Veiga Guignard e os escritores Manuel Bandeira e Murilo Mendes.

A formação do Grupo e a realização de suas exposições fazem convergir dois episódios importantes na historiografia da arquitetura moderna: o concurso para a projeto da sede da ABI, de 1935 [8], dos ganhadores Marcelo e Milton Roberto (os irmãos Roberto)[9] e os constantes conflitos entre tradicionalistas

modernos, que tiveram início com a tentativa de reforma educacional da ENBA, no começo dos anos 1930, sob direção de Lucio Costa.

Será a partir dos primeiros anos de 1940 que Athos Bulcão fará os primeiros passos na sua inserção na cena moderna carioca, seja nas suas duas primeiras exposições coletivas – no Salão em 1941 e com o Grupo dos Dissidentes em 1943, anteriormente descritas –, mas principalmente ao frequentar os ateliês dos mestres Burle Marx e Cândido Portinari, que o colocarão em contato, sobretudo, com arquitetos. A primeira exposição individual de Athos Bulcão será de desenhos, na sede do Instituto de Arquitetos do Rio de Janeiro, IAB, na inauguração do projeto de reforma de Oscar Niemeyer, em [1944].

> O Oscar, nessa ocasião, ele fez a reforma da sede do IAB, no Rio. E essa sede previa uma sala de exposições e um bar. Essa sede era na Cinelândia, ali em cima da antiga sorveteria Americana. E o Oscar disse assim: "Ó Athos, você vai fazer uma exposição pra inaugurar a sede do IAB." Eu tomei um grande susto, porque eu era (incomp.) em 44. "Mas, Oscar, eu não tenho trabalho." "Não, faça o que você desenha. Você não tem desenho?" Eu desenhava muito. Então foi feita essa exposição. O Oscar até pagou o catálogo do bolso dele. A exposição foi feita. [10]

A segunda individual, dois anos depois, em 1946, também será no IAB. Com maior repercussão que a anterior, a exposição ganhará resenhas nos jornais e revistas da época, com destaque para a polêmica levantada por Santa Rosa com sua análise para o Letras e Artes, suplemento do Jornal A Manhã. Rosa critica a geração de artistas que, se recusando ao ensino das Belas Artes, se debruçam ou de forma autônoma ou por caminhos diversos sobre o aprendizado das artes plásticas:

> A mostra de trabalhos de Athos Bulcão com a evidente soma de qualidades e defeitos nos leva à reflexão dos problemas a que está ligada tôda uma geração – essa geração com menos de 30 anos que renegou o Método e a Escola, para entregar-se descuidada e suficiente ao Culto da Sensibilidade.
> [...]
> Os jovens dissidentes da Escola, mesmo se tratando da E.N.B.A. com os seus métodos arcaicos, não compreenderam que desligados de um sistema de trabalho organizado, (quer se trate das monótonas cópias de gesso, ou de estafantes sessões de modelo vivo, o mesmo durante meses), não terão iniciado a sua jornada ao conhecimento [11]

Rosa aqui se vale da exposição de Bulcão para criticar os métodos e as práticas de uma geração de artistas que não vincularam sua formação à ENBA. Seu artigo, ilustrado apenas por uma foto de Bulcão, mas sem qualquer imagem da exposição, replica uma descrição de Lelio Landucci sobre as obras à mostra, o que nos dá alguma pista do que seriam elas:

> Em seus desenhos abstratos Athos Bulcão consegue, através duma curiosa reunião de linhas e formas, criar um universo estranho; são fantasmagorias em que sua imaginação liga-se talvez a seus primeiros estudos e caminha por vias que vão da realidade sensível a um mundo misterioso. [12]

As exposições de Bulcão e do Grupo dos Dissidentes, para além de suas especificidades, mostram como os espaços de arquitetura moderna – o MES, o IAB e a ABI, por exemplo – passaram a constituir um campo importante para a divulgação das ideias modernas do grupo carioca. Funcionam como espaço de convergência dessa intelectualidade, seja por meio da reconhecida atuação do então gabinete do Ministério da Educação ou como espaços de exposição para artistas relacionados ao grupo de arquitetos modernos cariocas.

A aproximação entre Bulcão e Niemeyer para uma colaboração profissional se dá no início dos anos 1940, quando Juscelino Kubitscheck, então prefeito de Belo Horizonte, irá encomendar uma série de projetos ao arquiteto, destacadamente o conjunto de edifício da Pampulha.

Segundo depoimento de Athos Bulcão, discípulo dos dois mestres, ele teria, a princípio, recebido um convite de Niemeyer para elaborar o trabalho da Igreja da Pampulha, enfim realizado por Werneck:

> E um dia, eu soube que o Oscar tinha passado o projeto da Igreja da Pampulha pra um outro amigo nosso, que era um arquiteto que fazia esse trabalho de integração, chamado Paulo Werneck. O Oscar combinou com Paulo Werneck dele fazer. E o Paulo Werneck fez. Quando eu soube que o Paulo Werneck tinha feito, eu disse: "Mas o Oscar tinha combinado comigo pra eu fazer." Aí um colega nosso, que ainda existe lá no Rio, que é muito dado a intrigas, foi lá e fez uma intrigalhada com Oscar, dizendo que eu tinha me aborrecido muito. Eu não me aborreci, porque, de fato, não é uma coisa do meu temperamento. [13]

Bulcão, depois desse imbróglio acabou sendo convidado por Portinari para trabalhar como assistente no painel de azulejos da mesma Igreja São Francisco de Assis. Ao voltar para o Rio de Janeiro estagia no ateliê de Portinari até o final daquele ano. [14] A convivência e os ensinamentos do artista serão decisivos para Bulcão nesse período de formação. Mais que isso: foi com uma carta de recomendação de Portinari que, em 1948, Bulcão recebe uma bolsa do Governo francês. Estudará em Paris por aproximadamente um ano.

Depois do seu período de formação, nos ateliês de Cândido Portinari e Burle Marx e em temporada em Paris, e de alguns trabalhos no Rio de Janeiro, como ilustrações, artes gráficas, cenários, figurinos, decoração de interiores e de eventos – Athos Bulcão passa a residir em Brasília em 1958. Ele havia sido transferido, no ano anterior, a pedido de Niemeyer, do Setor de Documentação do Ministério da Educação e Cultura (MES) para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap).

> Em 55, eu já tava fazendo trabalho pro Oscar. Quando chegou 57, quando era ocasião dos projetos iniciais daqui [Brasília], já havia o escritório da Novacap no Rio, o Oscar me disse: "Você não quer colaborar nos prédios lá de Brasília? Só que não se pode fazer contrato. Vai ser um salário, o salário não é alto." Eu disse: "Mas é claro que eu quero." Então, eu comecei a trabalhar na Novacap, em 57. Nessa data, como diz o registro aqui de trabalho, eu posso citar os azulejos do Brasília Palace Hotel, os azulejos da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, que ainda foram projetados no Rio. Também a porta da capela do Palácio da Alvorada foi projetada no Rio. Nós viemos pra cá. Eu vim junto com a equipe toda do Oscar. Cheguei no dia 15 de agosto de 58. Daí, então, eu moro em Brasília esse tempo todo. [15]

Para Bulcão, Brasília também proporcionará uma rede de relações profissionais por meio das quais realizará obras na cidade e em projetos futuros, como os arquitetos Glauco Campello, Hélio Duarte e Ítalo Campofiorito. Além disso, como parte dos profissionais do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Novacap, fará parte do corpo docente da Universidade de Brasília.

No Palácio Itamaraty Athos Bulcão fez 6 obras entre os anos de 1966 e 1968, sendo 2 no edifício representativo, o painel em mármore e a treliça do mezanino, e 4 painéis de azulejo no Anexo 1. Desse período ele também é o responsável pelo desenho de piso, em granito no hall principal, e em mármore no 1º pavimento e no terraço.

A questão de escala será o ponto de partida de mais uma obra importante de Bulcão: o painel de baixo-relevo em mármore do Hall principal do Palácio Itamaraty (1966). Porém, ao contrário de obras anteriores, como do Salão Negro (1960) da Câmara de Deputados[16] e do painel da Concessionária Disbrave (1965)[17], o problema de escala que aqui se apresenta é a relação entre o pequeno pé-direito e a grande área do espaço. A sensação que se tem é a de achatamento do transeunte.

Nesse espaço, em que a protagonista é a escada curvilínea de Oscar Niemeyer e Milton Ramos, aparece o desenho em mármore branco – um dos materiais empregados no Salão Negro – com trapézios que apontam para cima e para baixo. A proposta aqui é inversa: a obra de Bulcão produz uma tensão vertical, a fim de impulsionar os olhos do espectador para as extremidades do plano da parede.

> Porque quando eu fui fazer o Congresso, foi a primeira vez que eu tive um problema desses, com grande espaço interno, eu fiquei pensando o que era aquilo que seria como funcionamento. Em arquitetura existe uma coisa, que os arquitetos falam mais em francês, pas perdus, passos perdidos, que caracterizam esses grandes hall de entrada e que a pessoa passa lá no balcão pra se dirigir a outro lugar. Fazia... aquilo era no tempo do Cinema Novo. [...] De modo que a única expressão que eu tinha era o seguinte: falava-se em "câmera na mão". "Câmera na mão" é aquela coisa que vai mexendo um pouco, [confirmar a transcrição] [...]

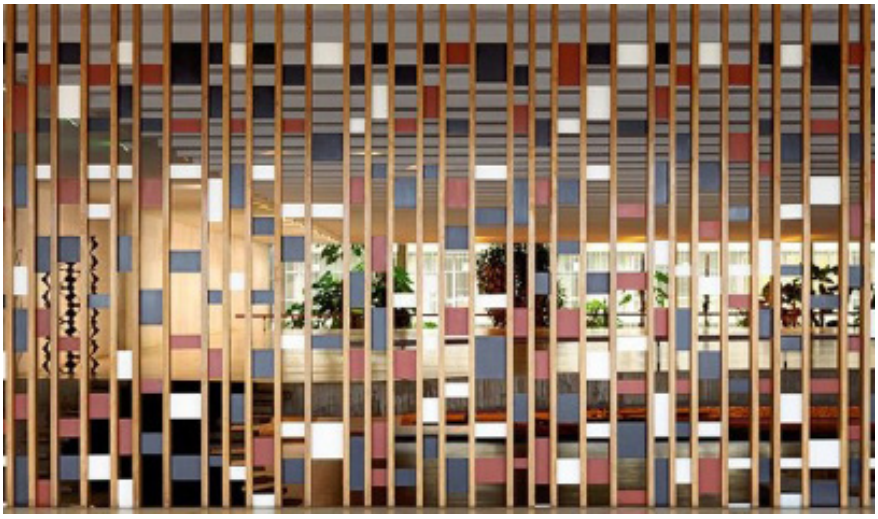
a coisa da câmera na mão é isso: o olho da gente fica andando assim, porque por mais árduo que seja "câmera na mão", aquilo acompanha um pouco, então ela vai. Se tem uma coisa aqui ou ali, que a gente percebe, tem um ritmo parecido com o andar. E, daí, saiu essa idéia de movimento, essa coisa de se deslocar ritmadamente com o andar. Então tem um andar ali, que tem no Itamaraty também. Isso como idéia, vamos dizer, básica, assim, porque senão fica monótono.[18]

Imagem 2: Athos Bulcão [1918-2008]. Localização: Térreo. Descrição: Parede com relevos em mármore branco, cuja textura de trapézios verticais que se sucedem de forma ritmada. Ano da obra: 1966. Foto: Autor

O uso do baixo-relevo em mármore aparece com uma dupla qualidade: não conflita com a escada e demais elementos e, ao mesmo tempo, cria movimento no espaço, um percurso para os olhos nas paredes que contornam o ambiente ao se percorrer o ambiente e ao se subir essa escada[19]. Serão inúmeras as obras, como os murais do Supremo Tribunal Federal (1964) e do Palácio do Jaburu (1975), que podem ser considerados desdobramentos diretos do Itamaraty.

A treliça da Sala dos Tratados do Palácio Itamaraty (1967) sintetiza alguns pontos do vocabulário do artista e aponta para lógicas estruturais de obras futuras, como a composição que busca quebrar a estática do plano bidimensional e o uso de módulos (ou modulação) mas com elementos que desestabilizam um ritmo único ou regular. A esse respeito, é importante lembrar que anos mais tarde, ao intensificar sua parceria com João Filgueiras Lima, o Lelé, Bulcão irá se debruçar justamente não apenas mais sobre murais e painéis artísticos, mas também sobre os componentes do projeto de edificação, tais como portas, biombos, mobiliários e divisórias.

A treliça da Sala dos Tratados conta com um sistema de encaixe fixo que estrutura as ripas de madeira no chão e no teto e que, ao mesmo tempo, prende ao longo da obra placas metálicas de diversos quadriláteros em vermelho, preto e branco. Nessas chapas, uma das laterais é balizada pelo tamanho regular do intervalo entre as peças de madeira, enquanto a segunda lateral varia em diferentes tamanhos, de forma que essa segunda é ora a maior ora a menor dimensão das placas metálicas.



Imagens 3 e 4: Athos Bulcão [1918-2008]. Localização: Segundo-pavimento. Descrição: Treliça divisória composta por montantes verticais e de madeira intercalados por peças de ferro pintadas em vermelho, branco e preto, estabelecendo uma modulação variada. Ano da obra: 1967

Nela, o arranjo irregular dos diferentes quadriláteros aparece como potencializador da relação entre obra e espaço, e da relação entre escala, corpo e olhar. Se, nas outras obras citadas, havia ou o contraste de iluminação ou entre as cores claras e escuras ou em função das sombras dos altos e baixos relevos e dos volumes, aqui, na treliça, o vazio é a transparência, o ver e não ver entre as placas dispostas na estrutura do madeiramento. A treliça filtra a luz abundante que passa pelos caixilhos e cria dois espaços, que se conformam inclusive pela diferença de iluminação.

Daí o frescor da treliça. Como vimos, nas outras obras acima, o efeito do plano ativado[20] é executado por meio da relação de uma estrutura modular – azulejo, mármore ou concreto – com o assentamento não uniforme. Na treliça, essa relação está na estrutura uniforme das ripas em madeira e a irregularidade da altura de inserção e de forma das chapas, constituindo assim a tensão entre módulo e liberdade – como intitula Frederico Moraes em seu artigo[21] sobre essa constante no trabalho de Athos Bulcão.

Athos Bulcão terá como pressuposto em suas várias outras obras o movimento em uma relação espacial entre obra, corpo e olhar, em diferentes suportes, procedimentos e composições.

> Para um olhar em trânsito de imediato impõe-se a apreensão do todo, em seguida da parte, até num exame mais atento se manifestam as relações estabelecidas entre eles, resultantes do exercício da lógica combinatória que rege a composição[22].

No Ministério das Relações Exteriores, Bulcão irá fazer nos 1968 mais 4 painéis de azulejos no Anexo I, todos no 8º. Andar do edifício. Entre 1982 e 1983 irá executar mais 7 obras: 1 painel de fórmica no posto de saúde do Anexo I, 1 painel de azulejo e 1 relevo em mármore na passarela entre o Anexo I e Anexo II, 1 painel de azulejos na lanchonete do Anexo II, 1 relevo em mármore na circulação do Anexo II, e 2 painéis de azulejos na cobertura do Anexo II.

Alfredo Ceschiatti, terá sua formação na ENBA, a partir de 1940, onde estudar escultura com Corrêa Lima (1878 - 1974). Frequentar com Bruno Giorgi o ateliê instalado na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Conforme já mencionado, fará parte do Grupo dos Dissidentes e das questões em torno da reforma proposta por Lucio Costa na Escola.

Sua parceria com Oscar Niemeyer se inicia em uma pequena escultura de 1943 para o então Cassino da Pampulha e em 1944 com o baixo-relevo da Igreja de São Francisco de Assis, do mesmo conjunto de Belo Horizonte.

Ceschiatti terá como base de seu trabalho os desenhos dos corpos, ora mais abstrato ora mais figurativo, de imagens da mulher, figuras e cenas bíblicas de intensa dramaticidade, santos, anjos, animais. Segundo Sheila Lerner:

> Estes corpos possuem uma organização própria, em que a disposição de volumes, o jogo de membros e a perfeita proporção entre as partes produz um efeito dos mais equilibrados e pessoais, conseqüência inevitável da intuição e da sensibilidade estética, aliados a uma excelente técnica. (...) Segundo o princípio básico da escultura, como o dizia e empregava Brecheret, Ceschiatti perpetua seus volumes num só transcurso, sem interrupções na linha que os contorna, imprimindo às formas em bronze e pedra - materiais que manipula com maestria - sensualidade, poesia e musicalidade. As formas femininas exercem um inegável fascínio arquetípico sobre o escultor. Suas mulheres são redondas e torneadas, sensuais e lascivas, fortes, e ao mesmo tempo dóceis e frágeis. (...) Ceschiatti é, antes de tudo, um desenhista da escultura.[23]

Claramente o escultor faz parte do grupo de artistas, assim como Bulcão e Werneck e Burle Marx, com os quais Niemeyer apreciava e viabilizava a colaboração em seus projetos:

> Como dois bons amigos, vamos caminhando pela vida. Eu, absorvido pela Arquitetura, inventando formas, brincando com o concreto armado; ele, o nosso Ceschiatti, a fazer suas esculturas. Essas mulheres lindas, barrocas, cheias de curvas, que seu talento cria para o mármore. Como gosto de vê-las! De sentir, depois de tantos anos que nosso amigo não mudou, que não ingressou em caminhos alheios, mantendo-se autêntico, modesto, irrepreensível. Não tenho preconceitos. Aceito tudo que me parece bom e verdadeiro. E por isso gosto de escultura de Ceschiatti, uma pausa necessária neste desvareio exibicionista, que tantas vezes compromete e vulgariza a arte contemporânea.[24]

A obra do escultor é um exemplo de como o diplomata Wladimir Murtinho orquestrava e interferia nas decisões e nos detalhes do Palácio Itamaraty. Conforme descreve Graça Ramos, Ceschiatti pretendia que sua escultura “Duas amigas” (1967-1968), localizada no jardim do terceiro andar do Palácio fosse em bronze com polimento dourado. Murtinho previu ser excessivo duas esculturas com esse mesmo acabamento, já previsto e aprovado para a obra “Canto da Noite”, de Maria Martins. O diplomata, então, interveio para que a escultura tivesse um acabamento em uma capa de pátina.[25]

Imagem 5: Alfredo Ceschiatti [1918-1989]. Localização: Jardim do segundo pavimento. Descrição: escultura em bronze medindo 2,25m x 1,27m x 0,58m, denominada "As duas Amigas". Ano da obra: 1968. Foto: autoruma modulação variada. Ano da obra: 1967

Em Brasília, Ceschiatti será o escultor com o maior número de obras, todos em edifício de Niemeyer[26]:

- "Justiça", na Praça dos Três Poderes: escultura moldada em um único bloco de granito de Petrópolis medindo 3,30x1,48m com base de 0,40m. (1961)

- Salão Verde da Câmara dos Deputados: escultura em bronze medindo 1,65m por 0,80m por 1,73m. (1977)

- Catedral (interior da nave): três esculturas de diferentes tamanhos em duralumínio representando anjos, suspensos por cabos de aço no centro da nave. A menor com 2,22m de comprimento e 100kg, a média com 3,40m e 200 kg, a maior com 4,25m e 300kg. Foi executada com a colaboração do escultor Dante Croce. (1970)

- "Contorcionista", Teatro Nacional Cláudio Santoro (jardim do foyer da Sala Villa-Lobos): escultura em bronze não polido medindo 2,46m x 1,80m executada em 1952 e instalada em 1980.

- "As banhistas", Palácio da Alvorada (espelho d'água): escultura em bronze representando duas figuras femininas medindo 4x1,30m (1958)

- "Leda e o Cisne", Palácio Jaburu (cinema, subsolo): escultura em bronze (data não identificada)

As obras desses dois artistas analisados explicitam a formação de um circuito de profissionais das artes plásticas diretamente relacionado com os grupos de arquitetura moderna carioca. Sua presença será marcante na cidade de Brasília, cujo ponto alto da integração da arte e da arquitetura é o Palácio Itamaraty, lugar que mesmo com a diversidade de artistas irá contemplar os principais artistas parceiros de Oscar Niemeyer.

Citações

[1] ROSSETTI, 2017, p. 34.
[2] LOURENÇO, 1999, p. 31.
[3] Em São Paulo, em paralelo, há alguns artistas também filiados ao grupo paulista de arquitetura, como Clóvis Graciano, Di Cavalcanti e Mario Gruber.
[4] O projeto do MES tem como data inicial o concurso em 1935 até a sua inauguração em 1945.
[5] BULCÃO, 1983, p. 2
[6] BANDEIRA, 1941, p. 07. Não há registros de imagem desta obra de Bulcão.
[7] LEITE, 1988, p. 401. Somavam-se a eles Sansão Castelo Branco, José Pedrosa, José Moraes, Percy Deane, Ahmés de Paula Machado, Maria Campello, Milton Ribeiro, Eduardo Corona, Flávio de Aquino e Athos Bulcão, entre outros.
[8] "Nunca será demais destacar a importância do prédio da ABI. Com efeito, trata-se de um projeto elaborado antes da vinda de Le Corbusier ao Brasil, em junho de 1936. Não sofreu portanto qualquer influência resultante de um contato direto com o mestre franco-suíco, que Marcelo e Milton Roberto nem chegaram a conhecer durante as seis semanas que aquele passou no Rio de Janeiro" (BRUAND, 2010, p. 94)
[9] A partir da associação do irmão Maurício ao escritório, a razão social passaria então a ser a conhecida M.M.M. Roberto.
[10] Roberto Burle Marx (1909-1994) é uma das grandes figuras da cultura moderna brasileira. Nascido em São Paulo, no ano de 1909 é destacadamente um dos pioneiros do paisagismo moderno, de repercussão e importância que extrapolam o Brasil. Durante a infância vive no Rio de Janeiro, antes de ir com a família para a Alemanha, em 1928. Em 1929, estuda no ateliê de pintura de Degner Klemn e em seu retorno ao Brasil, faz curso de pintura e arquitetura na ENBA, entre 1930 e 1934, sendo aluno de Leo Putz (1869-1940), Augusto Bracet (1881-1960) e Celso Antônio (1896-1984). Em 1932, a convite do arquiteto Lucio Costa realiza seu primeiro projeto de paisagismo para a casa da família Schwartz, no Rio de Janeiro. Entre 1934 e 1937, é o diretor de parques e jardins do Recife. O final da década de 1930 marca o início da integração de sua obra paisagística à arquitetura moderna, época em estuda formas orgânicas e sinuosas para seus projetos. São desse período os jardins do Ministério da Educação e Saúde, projeto referencial para toda uma geração de arquitetos modernos. Em um panorama expandido, Burle Marx terá grande importância, assim como Portinari, na formação de alguns artistas que irão trabalhar com os arquitetos nas obras de artes integradas.
[11] BULCÃO, 1988, p. 3
[12] ROSA, 1946, p. 13.
[13] LANDUCCI, LELIO, apud ROSA, op. cit, p. 13
[14] BULCÃO, op. cit., p. 69.
[15] A materialização da primeira colaboração de Bulcão em um projeto de Niemeyer ocorre no painel de azulejos do Hospital da Lagoa, em 1955, no Rio de Janeiro.
[16] BULCÃO, op. cit, p.03.
[17] Entre 1982 e 1983, o artista executará mais 7 obras: 1 painel de fórmica no posto de saúde do Anexo I, 1 painel de azulejo e 1 relevo em mármore na passarela entre o Anexo I e o Anexo II, 1 painel de azulejos na lanchonete do Anexo II, 1 relevo em mármore na circulação do Anexo II e 2 painéis de azulejos na cobertura do Anexo II.
[18] Projeto de Oscar Niemeyer. A obra de Bulcão é um painel de mármore branco e granito preto que quebra um alto e desproporcional pé direito no hall principal do edifício. O nome do hall, inclusive, foi dado em função da obra do artista.

[20] BULCÃO, 1988, p. 16. Grifo meu.
[21] FARIAS, 2001, p. 47.
[22] Agnaldo Farias, ao discorrer sobre o mural de Athos Bulcão para o edifício da Fundação Getúlio Vargas (1962), projetado por Niemeyer, relembra o momento em que o artista executa pela primeira vez o procedimento de obra de arte aberta e aleatória. Para isso, Bulcão incluirá a participação do operário na configuração final do mural. Nessa composição, pelo processo de assentamento "não uniforme, a simples parede torna-se um plano ativado, estilhaça-se aos olhos como um caleidoscópio cuja velocidade varia do vagar ao vertiginoso." (FARIAS, 2001, p. 45. Grifo meu)
[23] MORAES, 1988, op. cit.
[24] NOBRE, 1998, p. 39.
[25] LEIRNER, 1976, pp. 4-5.
[26] NIEMEYER, Oscar. In: CESCHIATTI. São Paulo: MAM, 1976. p. 2. Grifo meu.

Referências Bibliográficas

ANDRADE; Inês El-Jaick; AZEVEDO, Marlice; COSTA, Renato Gama-Rosa; SEGRE, Roberto. Arquitetura+Arte+cidade: um debate internacional. Rio de Janeiro: Prourb / Docomomo-Rio / Viana & Mosley, 2010.

BANDEIRA, Manuel. "Artes plásticas. Manuel bandeira dá suas impressões sobre a secção moderna do salão". A manhã, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1941, p. 07.

BRAGA, Andréa da Costa; FALCÃO, Fernando A. R. "Palácio Itamaraty". Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Bulcão, Athos. Depoimento – Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. 36p.

CABRAL, Valéria Maria Lopes (Coord.). Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FERNANDES, Fernanda. "Arquitetura e Concretismo". *In*: Desígnio: revista de história da arquitetura e do urbanismo (publicação semestral). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no. 01, São Paulo: Annablume, 2004.

FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GORELIK, Adrián. Das vanguarda a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

FARIAS, Agnaldo. "Athos Bulcão – o inventor discreto". *In:* PENSAR ATHOS: OLHARES CRUZADOS – VI FÓRUM BRASÍLIA DE ARTES VI FÓRUM BRASÍLIA DE ARTES VISUAIS. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

FARIAS, Agnaldo. "Construtor de espaços", pp. 35-53. *In*: ATHOS BULCÃO. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.

FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). VII Fórum Brasília de Artes Visuais – Arte e Arquitetura: balanços e novas direções. Brasília: Fundação Athos Bulcão / Editora Universidade de Brasília, 2010.

LEIRNER, Sheila. Ceschiatti. São Paulo: MAM, 1976.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. [Verbete "Grupo dos Dissidente", p. 401)

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem o Moderno. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

Operários da modernidade. São Paulo, HUCITEC/ EDUSP, 1995.

MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea no Brasil. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, [entre 1988 e 1990]. 2v.

MURTINHO, Waldimir do Amaral. Depoimento - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

NOBRE, Ana Luiza. Destino: Brasília. AU: arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 15, n. 85, p.37, 1999.
OCKMAN, Joan. "A plastic epic: the synthesis of the art discourse in the France in the midtwentieth century". *In:* PELKONEN, Eeva-Liisa e LAAKSONEN, Esa (org.). Architecture + Art: new visions, news strategies. Helsink: Alvar Aalto Academy, 2007.
PROJETO PAULO WERNECK [banco de dados online]. Disponível em http://projetopaulowerneck.com.br/
ROSA, Santa. "Athos Bulcão e o culto da sensibilidade II". Jornal A Manhã, Rio de Janeiro, 01 dez. 1946.
ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça. Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia (coleção memória). Brasília: ITS, 2017.
XAVIER, Alberto (org.). Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini/ABEA/Fundação Vilanova Artigas, 1983.
ZANINI, Walther (org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

MONUMENTO A RAMOS DE AZEVEDO: UMA PAISAGEM URBANA CULTURAL DESLOCADA

MONUMENTO A RAMOS DE AZEVEDO: UN PAISAGE URBANO CULTURAL DESPLAZADO

Amanda Regina Celli Lhobrigat (IA - Unicamp)
amandareginacelli@gmail.com

Haroldo Gallo (IA - Unicamp)
haroldogallo@uol.com.br

Resumo

Neste artigo a ser apresentado no "II Seminário Nacional GEAP BR – Local e Global na Arte Pública. Ações, Projetos e Políticas no Brasil", foi realizado um recorte no tema de estudo de Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) de estudo de caso do Monumento a Ramos de Azevedo, na cidade de São Paulo. Apresentaram-se de forma analítico-reflexiva conceitos relativos a Arte, Patrimônio e desenvolvimento da cidade de São Paulo para embasamento da discussão da alteração da Paisagem da Região da Luz (sua implantação original) decorrente do deslocamento deste Monumento e as subsequentes alterações de significado do artefato artístico bem como das relações humanas no novo contexto de crescimento a todo custo da cidade. Por fim, foram apontadas questões que permanecem em aberto, do "vir a ser" do Monumento.

Palavras-chave: Monumento a Ramos de Azevedo; Artefato artístico; Arte Pública; Patrimônio; Deslocamento do monumento.

Resumen

En este artículo que se presentará em el "II Seminário Nacional GEAP BR – Local e Global na Arte Pública. Ações, Projetos e Políticas no Brasil", se realizóun recorte temático del Master en Artes Visuales del Instituto de Artes de la UNICAMP de estudio de caso del Monumento a Ramos de Azevedo, em la ciudad de São Paulo. Se presentaron de camino analítico reflexivo conceptos relativos al Arte, Patrimonio y desarrollo de la ciudad de São Paulo para basamento de la discusión de la alteración del Paisaje de la Región de la Luz (su implantación original) debido al desplazamiento de tal Monumento y las subsiguientes alteraciones de significado del artefacto artístico como también de las relaciones humanas en el nuevo contexto de crecimiento a todo costo de la ciudad. Por fin, se apuntaron cuestiones aunque abiertas, del "venir a ser" del Monumento.

Palabras clave: Monumento a Ramos de Azevedo; Artefacto artístico; Arte Público; Patrimonio; Desplazamiento del monumento

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto de estudo desenvolvido no grupo de pesquisa Lattes CNPQ "Cultura e memória: diálogos permanência e inovação" em sua primeira linha: "Criação, projeto e restauro: fundamentos e procedimentos". A ser apresentado no "II Seminário Nacional GEAP BR – Local e Global na Arte Pública. Ações, Projetos e Políticas no Brasil",em seu segundo eixo temático: 'Espaço urbano e paisagem cultural: monumentos públicos, patrimônio arquitetônico e ambiental'. Através do estudo de caso do Monumento a Ramos de Azevedo. Um símbolo ambíguo das transformações dos séculos XIX e XX da cidade de São Paulo.

A obra de arte, que de acordo com Riegl (2006, p. 44) é: "(...) toda obra humana tangível e visível, ou audível, que apresente valor artístico". A qual tem uma de suas materializações possíveis nos monumentos históricos, que por definição deste mesmo autor consiste em:

> O valor histórico de um monumento reside no fato de que representa para nós um estado particular, de alguma forma único, no desenvolvimento de um domínio humano. Desse ponto de vista, o que nos interessa no monumento não são os traços das forças destrutivas da natureza, da forma como são exercidas depois de seu nascimento, mas seu estado inicial como obra humana. O valor histórico é tanto maior quanto mais puramente se revela o estado original e acabado do monumento, tal como se apresentava no momento de sua criação: para o valor histórico, as alterações e degradações parciais são perturbadoras. (RIEGL, 2006 : 76)

Cabe aqui uma breve explicação do por que da ambiguidade acima anunciada. Primeiramente, por definição e historicamente um Monumento é edificado em comemoração a um grande feito e/ou ainda em homenagem a uma personalidade notória. Tal edificação é um objeto artístico, constituindo um marco para a cidade ou localidade em que se instale. Toma-se como partida a seguinte definição de monumento: "(...) Monumento indica alguma coisa que não tem valor em si mesmo, cujo valor não está nele e nem é voltado para ele. O monumento recorda alguma coisa, portanto implica em um reenvio, num remeter-se a algo. (...)" (GALLO, 2015 : 97).

Os monumentos apresentam tamanha importância para a formação histórico-cultural de um grupo social, a ponto de serem elencados na 'Recomendação Paris – Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural' de 1972 como constituintes de Patrimônio Cultural, por definição:

> (...) os monumentos: obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de natureza arqueológica, inscrições, cavernas e grupos de elementos que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; (...) (RECOMENDAÇÃO PARIS, 1972 : 02).

Tal Recomendação foi fruto da décima sétima conferência mundial da UNESCO, na qual se discutiu o fato de que os patrimônios culturais e naturais estavam descobertos de proteção para sua perpetuação às futuras gerações. Sendo então necessário, já à época, salvaguardá-los além das deteriorações naturais da passagem do tempo, do avanço social e econômico (e suas consequentes modificações). Estes mais perigosos, muitas vezes, que a ação do tempo.

No caso do Monumento a Ramos de Azevedo, a motivação para edificação do mesmo se deu por iniciativa de seus alunos, do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Visando perpetuar a memória e contribuição do arquiteto e professor Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928, natural de Campinas – SP). Figura esta que, de acordo com Toledo (2004), participou ativamente das transformações arquitetônicas e urbanísticas da São Paulo do século XIX. Bem como pela reforma curricular e implementação de novas diretrizes deste Liceu de Artes e Ofícios no papel de vice-presidente desta escola. Tendo o aval da prefeitura municipal, a qual viu neste monumento de lógica plástica tal, oportunidade de reafirmar, à população paulistana o caráter progressista de seu governo:

> (...) É uma lógica [plástica] em plena harmonia com a ideologia do progresso que guiava a elite dirigente de São Paulo, interessada em forjar sua auto-imagem no monumento e em transmitir, através de Ramos de Azevedo, uma mensagem ética e cultural, capaz de abarcar num conjunto simbólico todas aquelas qualidades que constituíam a singularidade da cidade no contexto nacional. (FABRIS, 1997 : 39)

Destaca-se já na sua origem, a existência de um forte vínculo tanto de significado quanto de espacialidade entre este monumento e seu "locus" de implantação. Conforme se vê na declaração do artista autor deste Monumento, Galileo Emendabili:

> Tendo estudado demoradamente o local onde deverá ser construído o monumento comemorativo de RAMOS DE AZEVEDO, cheguei à conclusão de que tal monumento, por circunstâncias especialíssimas do ambiente, deverá ter proporções grandiosas.
> Sem proporções invulgares, será impossível vencer os elementos circunstantes, posto que um destes elementos – o principal – que é o magnífico palácio do Liceu de Artes e Ofícios[1], construído com inefável carinho pelo próprio RAMOS DE AZEVEDO – tem um caráter arquitetônico tão elevado, capaz de esmagar qualquer outra concepção que se lhe ponha ao lado. Assim, para coroar a obra realizada pelo Arquiteto máximo de São Paulo, julgo indispensável, além de um trabalho artístico meritório, também uma proporção que corresponda, ao menos em parte, ao imponente edifício do Liceu. De mais a mais, parece ser obrigação indeclinável, para o construtor do monumento, ater-se às normas clássicas da arquitetura, a fim de harmonizar com as linhas majestosas e calmas daquele belo edifício. Estas as razões, que suponho plausíveis, que me levaram a dar a meu projeto o caráter total que ele apresenta. (EMENDABILI, 1929 *apud* FABRIS, 1997 : 34)

O autor estabelece como ponto de partida, a referência do lugar para a fixação das "proporções grandiosas" do monumento, bem como as circunstâncias dessa ambiência. Dialoga, tanto nas dimensões quanto na linguagem específica, com o edifício do Liceu, estabelecendo vínculos efetivos entre os artefatos. Finaliza vinculando o caráter total do monumento às relações citadas e ao contexto de sua localização.

Na motivação por parte dos governantes de São Paulo, já vemos um desvio no conceito de Monumento. Em realidade, o interesse deles estava na "monumentalidade" desta obra. A qual é limitada simplesmente à grandiosidade do Monumento em si, ou seja, é uma qualidade e/ou característica deste. Não necessariamente estando ligada à manutenção da memória e referência de uma sociedade. Tal falta de conscientização por parte da municipalidade, com poder de decisão, o aspecto de simbologia e significância para a formação da "identidade coletiva"[2] não foi levada em consideração nas discussões sobre a permanência ou não deste monumento em seu local original:

> No Brasil, assim como em outros países, é fundamental que as elites dirigentes tenham consciência da importância da construção de elementos de identidade coletiva, assim como da valorização dos espaços públicos enquanto alternativa à barbárie. Para os artistas, entre eles os arquitetos, é muito importante tomar consciência do papel que assumem quando fazem seu trabalho. (FADDEN, 1998 : 96)

A construção deste monumento, em memória a Ramos de Azevedo, visando enaltecer sua vida, obra e atuação na cidade por iniciativa da comunidade é um exemplo de tipo de Monumento que atualmente, segundo Brenson[3] é difícil imaginar na prática:

> A ideia de uma escultura que pudesse representar a classe trabalhadora e falar pelo artista e pelo 'povo' é pouco verossímil num mundo em que quase ninguém sabe mais o que são o artista e o povo e em que muitos dos indivíduos e grupos que constituem o povo querem e têm o direito de representar a si mesmos. (BRENSON, 1998 : 21)

São Paulo passou por um crescimento vertiginoso, desde o final do século XIX. Tendo suas características de cidade colonial substituídas, desencadeando na atual metrópole, capital financeira do País, metamorfose esta, sintetizada por Reis Filho no enunciado abaixo, no qual o autor conclui que essa massificação e reciclagem acelerada apagam a memória, o conhecimento e os valores, tornando-se difícil reconhecer a fisionomia da cidade:

> Até 1890, São Paulo tinha um urbanismo colonial. Era uma cidade semelhante a Parati e a São Luís do Paraitinga de nossos dias. (...)A ferrovia chegou em 1865. Entre 1870 e 1890 houve mudanças mas não foram muito grandes. (...) Mas essa fisionomia nos diz pouco com relação ao presente. Ela é remota e não nos provoca sentimento de perda imediata.
> O mesmo não se pode dizer da cidade europeia, construída na Primeira República, e da cidade modernista, dos anos 30 a 60. Elas tinham espaços que eram de nosso interesse direto e foram degradados pela metrópole centralizadora e congestionada. Alguns desses espaços permanecem diante de nós, já degradados, sem que possamos vê-los e usá-los de forma adequada, mas a maior parte foi destruída e deve ser contabilizada como perda. (...)
> Entre 1930 e 1960, São Paulo adquiriu uma terceira fisionomia, que pode ser identificada pelas obras de inspiração modernista.(...) Foi a época das avenidas de Prestes Maia, o apogeu dos automóveis importados, do rádio e dos cinemas.
> (...)Também essa fisionomia desapareceu das vistas e da memória da população.
> Entre 1960 e 1990 a metrópole agigantou-se. Todas as atividades cresceram de tal forma que cada uma delas, para funcionar, passou a exigir um centro especializado. Concentradora e congestionada, a metrópole apresenta uma fisionomia do tipo norte-americano, com os espaços sendo construídos em grandes escalas, sendo congestionados pela concentração de uso e degradados rapidamente. (REIS FILHO, 1994 : 23-25)

Tais processos de transformação da cidade são louváveis e até desejáveis. As perdas se deram simplesmente pelo fato, de ao invés de construirmos ao lado dos edifícios e/ou monumentos antigos, os derrubamos e construímos em cima. Nas palavras de Toledo (2004 : 124):

> Em São Paulo, construía-se 'em cima' em vez de se construir 'ao lado'. (...)
> Dessa forma, foram desaparecendo todos os documentos de nossa evolução urbana, processo que continua em nossos dias, dado o total desinteresse das autoridades pela história de nossa cidade (...) São Paulo corre o risco de se tornar uma 'cidade sem história'.

O Monumento a Ramos de Azevedo, tendo sido implantado em 1934, foi um dos marcos deste progresso também expresso pelo Modernismo [4]. E como apontado anteriormente uma expressão do poder dominante da Capital, símbolo do desenvolvimento brasileiro. Paradoxalmente, na segunda metade do século XX, este monumento passou a ser visto pelos dirigentes da cidade como um empecilho. Giulio Carlo Argan bem reflete esta realidade ao comentar sobre a produção artística estar em crise. O que segundo ele (Argan, 2014) faz com que o patrimônio artístico ganhe maior destaque. O progresso a qualquer custo juntamente com a supervalorização da máquina fez com que o culto à memória de Ramos de Azevedo, por intermédio do Monumento em questão, fosse desmontado e subsequentemente transferido. Atitude radical, que dificilmente seria censurada pelo homenageado, visto que segundo Fabris (1997), Ramos de Azevedo nunca titubeou em realizar transformações radicais a seu tempo para imprimir na cidade de São Paulo as marcas progressistas necessárias, portanto: "(...) Se ele banira uma série de soluções e tipologias por não se coadunarem com sua ideia de modernidade, não seria possível supor que seu culto escapasse às sucessivas metamorfoses que a modernidade imprimiria em São Paulo." (FABRIS, 1997 : 53).

Tal paradoxo do mundo moderno, e a modernidade, trazem consigo a fenomenologia de rejeitar a história, nas palavras de Berman, é um reflexo do modo de vida instalado a partir "do Moderno" no qual "tudo que é sólido se desmancha no ar":

> São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual 'tudo que é sólido se desmancha no ar'. (...)
> Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (BERMAN, 2006 : 21 e 22)

Pode-se constatar essa lógica no pensamento modernista sobre a cidade, especialmente naquele expresso no manifesto do urbanismo modernista de Le Corbusier em seu livro emblemático "O Urbanismo" de 1925. Esse princípio está também contido na Carta de Atenas do CIAM (Congresso internacional de arquitetura moderna) de 1933, de influência direta desse autor, em especial aqui ressaltamos os aspectos apontados em tal documento relativos à salvaguarda dos valores arquitetônicos tanto de edifícios isolados quanto de conjuntos urbanos; devido ao fato de serem valiosos testemunhos preciosos do passado a serem respeitados, a princípio por seu valor histórico ou sentimental, além do fato de alguns trazerem virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade da criação humana. Relativo a salvaguardar os patrimônios artístico-arquitetônicos esta Carta ainda aponta direções a serem seguidas em caso da presença do patrimônio ser prejudicial e/ou empecilho a questões elementares da circulação na cidade ou outros fatores de crescimento da mesma, fomentando assim medidas criativas alternativas à demolição do bem que apresente valores arquitetônicos, históricos e espirituais. Conforme se confere nos seguintes termos:

> A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma. (...) Eles fazem parte do patrimônio humano e aqueles que os detêm ou são encarregados de sua proteção têm a responsabilidade e a obrigação de fazer tudo o que é lícito para transmitir intacta para os séculos futuros essa nobre herança. (...)
> O crescimento excepcional de uma cidade pode criar uma situação perigosa, levando a um impasse do qual só poderá ser suprimido pela demolição. (...) Ao invés de suprimir o obstáculo à circulação, desviar-se-á a própria circulação ou, se as condições o permitirem, imporse-lhe-á [sic!] uma passagem sob um túnel. Enfim, pode-se também deslocar um centro de atividade intensa e, transplantando-o para outra parte, mudar inteiramente o regime circulatório da zona congestionada. (...)
> (CARTA DE ATENAS, 1933 : 52 e 53)

Constata-se essa lógica da valorização do monumento, enquanto artefato artístico, em seu aspecto de bem isolado de valor excepcional e não em todo o contexto da cidade pelo tratamento que Le Corbusier imprimiu em Paris no seu *Plan Voisin* de 1925 (figura 1.1). No qual ele propôs a destruição de parte do tecido urbano antigo, conservando os edifícios e monumentos de valor histórico (como o Arco do Triunfo), para a implantação de torres altas em formato de cruz para uso empresarial, com generosas áreas verdes lindeiras, que seriam intercaladas por edifícios menos elevados para uso residencial. Constituindo um plano linear para a cidade, em detrimento do antigo, radial. Plano este que serviu de base para suas futuras proposições de planos urbanísticos ao redor do mundo, e que conflui na última experiência do movimento na concepção da capital brasileira por Lúcio Costa nos anos 1960.

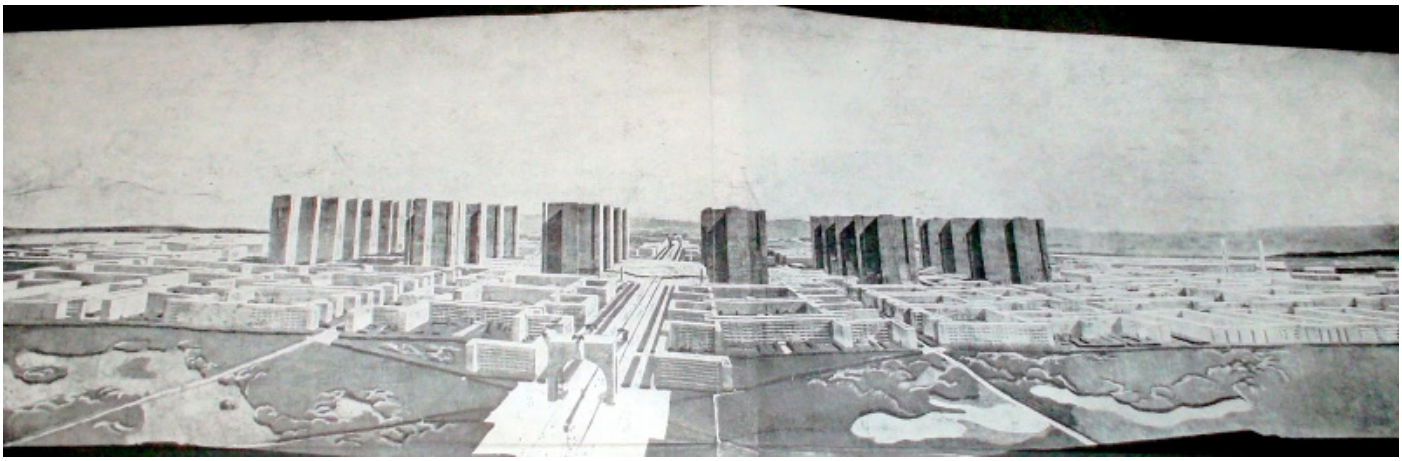


Imagem 1 – Plan Voisin de Le Corbusier. Fonte: Google imagens.
Autor e data: desconhecidos.

Durante o desenvolvimento e crescimento do Brasil, tais conceitos de preservação e preocupação na coexistência entre o antigo e o novo na maior parte dos casos não foram levados em consideração. Resultando no deslocamento desmedido e sem critério, quando não na destruição de monumentos notórios e de grande importância para até mesmo contar a história desta expansão, visando "dar espaço ao progresso". Fenômeno este denominado por Freire (1997, p. 256) como sendo a "errância dos monumentos", na realidade reflete ainda uma valorização que damos à arte na modernidade conforme aponta Argan (2014 : 86):

> As obras de arte – quer se trate de monumentos, quer de objetos móveis – ainda constituem o tecido ambiental da vida moderna. Se as conservamos, ou seja, se toleramos ou desejamos a sua presença, é porque ainda têm um significado. Não só isso: a tendência a desambientalizá-las [sic!], vendê-las, exportá-las, destruí-las, também implica, ainda que de modo negativo, o reconhecimento de um significado delas.

É com essas referências que analisaremos as perdas sofridas para a região da Estação da Luz em São Paulo com a retirada do Monumento a Ramos de Azevedo, bem como para a releitura do significado deste Monumento.

2. PERDAS PARA A PAISAGEM CULTURAL DA REGIÃO DA ESTAÇÃO DA LUZ EM SÃO PAULO COM A RETIRADA DO MONUMENTO A RAMOS DE AZEVEDO

Como introduzido acima, São Paulo cresceu muito rapidamente ao longo do século XX. Sendo um dos canais para tal desenvolvimento, a Estação da Luz, característica da metrópole do café. Por tal estação chegavam os imigrantes, em sua maioria italianos, bem como escoavam as produções da cidade. De acordo com Toledo (2004 : 97):

> A Estação da Luz é um autêntico símbolo da metrópole do café, da capital dos fazendeiros. (...) Sua construção, com material vindo da Inglaterra, criou um novo centro focal em São Paulo, e sua implantação se beneficiou com a proximidade do Jardim Público, como à essa época era chamado o Jardim da Luz. (...) O conjunto estação-jardim transformou-se num dos cartões postais de São Paulo, para tanto contribuindo a vista desafogada que se tinha da Avenida Tiradentes. Além disso, a região contava com edifícios de grande interesse histórico, como o Mosteiro da Luz e o Seminário Episcopal, que àquela época eram cercados de amplos jardins densamente arborizados.

O Monumento a Ramos de Azevedo, projetado e instalado originalmente na avenida (antiga Rua) Tiradentes de fronte à atual Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foi inaugurado em 25 de janeiro de 1934. Ficou desmontado entre os anos de 1967 e 1972, de acordo com Fabris (1997 : 48):

> A idéia inicial, de acordo com o noticiário da imprensa, era reconstruir o monumento num prazo de noventa a cento e sessenta dias num local bem próximo: a área entre o Liceu de Artes e Ofícios e o Posto de Puericultura do Jardim da Luz. Tal, porém, não ocorre, pois Faria Lima se recusa a fornecer verbas para a reconstrução do monumento, que permanecerá abandonado durante alguns anos num canto do Jardim da Luz, sujeito a atos de vandalismo que motivarão o desaparecimento de alguns atributos das alegorias: o compasso da arquitetura, os pincéis da pintura e o cinzel plano da escultura.

Tendo sido reinstalado na Cidade Universitária em frente à Escola Politécnica numa praça que foi então batizada em nome de Francisco de Paula Ramos de Azevedo quando reinaugurado a 17 de janeiro 1974.

Com esse breve histórico do deslocamento do Monumento, vamos apresentar por este estudo de caso o fato de que a paisagem urbana, enquanto expressão e/ou suporte artísticos, tem sofrido degradações em decorrência das transformações das cidades, desde o Período Moderno. Já que neste, de acordo com Cauquelin (2005) foram disseminadas práticas sociais favoráveis ao que é novo, buscando contrapor o antigo numa visão "ante passadista": "O modernista é aquele que gosta de estar a par dos modismos, adota-os com entusiasmo, propaga-os e contribui para fabricá-los". (CAUQUELIN, 2005 : 25).

Postura esta que, aliada à política capitalista mecanicista, transformou as cidades do século XX em diante em conjuntos de vazios. No apogeu deste século as indústrias eram os grandes ícones da urbanização, os cidadãos eram condicionados a viver para trabalhar. Neste contexto, os "lugares de memória" que de acordo com Nora (1993 : 12 e 13): "(...) são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. (...) sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos"; tiveram seu valor anulado pela "praticidade" do ideal modernista: "viver, morar, trabalhar". Atualmente, com a "morte" das grandes cidades industriais, temos os "restos" dessas ausências, ou poderíamos chamar de "não-lugares". Espaços dados ao ócio urbano, que supervaloriza a máquina em detrimento do humano, questão evidente na seguinte declaração do Diário Popular de 26.nov.1967:

> A remoção do monumento destina-se a dar passagem ao tráfego, cada vez mais intenso e ao futuro metropolitano da Capital, cuja linha Santana-Jabaquara deverá passar por aquele [sic!] sítio. O monumento a um dos precursores do progresso arquitetônico de S. Paulo dá lugar, assim, a um verdadeiro monumento à tecnologia moderna.

Postura esta já discutida e assinalada como fator preocupante, na Carta de Atenas, quando discute sobre a lamentável situação revelada desde o início da era da máquina devido ao crescimento ininterrupto dos interesses privados baseados no interesse de vantagens individuais, culminando na atual realidade de cidades desumanas e na infelicidade de incontáveis pessoas:

> Nenhuma autoridade consciente da natureza e da importância do movimento do maquinismo interveio, até o presente, para evitar os danos pelos quais ninguém pode ser efetivamente responsabilizado. As empresas estiveram, durante cem anos, entregues ao acaso. A construção de habitações ou de fábricas, a organização das rodovias, hidrovias ou ferrovias, tudo se multiplicou numa pressa e numa violência individual da qual estavam excluídos qualquer plano preconcebido e qualquer reflexão prévia. Hoje, o mal está feito. (CARTA DE ATENAS, 1933 : 55)

No caso do Monumento a Ramos de Azevedo, verificamos na prática tais consequências acima expostas refletidas na perda sofrida para a Paisagem da região, comparando as figuras 2.1, e 2.2 nas quais é possível notar a apropriação do espaço público por parte dos pedestres, até meados dos anos 50, que se valia de tal espaço amplo que de acordo com Toledo (2004) eram escassos no centro. Região esta que usada na época como lazer, mas também, nas cercanias do Jardim da Luz, servia como palco para trocas comerciais de tropas vindas da zona norte à sul. Era o "meio do caminho" para os extremos da cidade.

Imagens 2 e 3 – Monumento a Ramos de Azevedo e sua relação com seu entorno original. Autor e data: desconhecidos. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU/USP

Além do caráter da escala monumental desta obra artística em comparação com os pedestres ao seu redor. Atuando como artefato memorável dos símbolos que tal Monumento representava, perpetuando na memória dos cidadãos paulistas o progresso do início do século XX. O que na concepção de Giedion, traduz-se da seguinte forma:

> A monumentalidade surge da eterna necessidade humana de criar símbolos para os seus actos [sic!] e para o seu destino, para as suas convicções religiosas e sociais.
> Todas as épocas sentiram necessidade de erigir monumentos, que conforme o significado da palavra latina são qualquer coisa, que <<lembra>> qualquer coisa, que deve ser transmitida à geração seguinte. Esta necessidade de monumentalidade não pode ser abafada por muito tempo. Procura a todo o custo encontrar uma saída. (GIEDION, 1955 : 31)

Aspectos estes ausentes na imagem 2.3, posterior à retirada do Monumento, na qual já consta a ampliação da Avenida Tiradentes. Nesta imagem nota-se a clara substituição da escala humana pela da máquina. O Monumento cedeu lugar aos veículos rodoviários. Até mesmo as travessias de pedestre nesta região são praticamente inexistentes, devido à supremacia do maquinário. Fator este sustentado pelo criticamente denominado Urbanismo Rodoviário. A intenção para tal feito era a de desafogar do tráfego da região, o que cerca de sessenta anos depois, nota-se não ter se sustentado no decorrer dos anos. Havendo ocorrido uma ruptura na cidade, enquanto que o Monumento proporcionava um local de encontros e uniões, processo este que tem contribuído desde então para crescente desumanização da cidade.

Tanto foi seccionada esta região, que posteriormente teve de ser construída uma passarela de pedestres, no local em que ficava o Monumento, para ligar um extremo ao outro. Elemento este que visualmente interfere negativamente na Paisagem do local (conforme ilustrado na figura 2.4). Local que era harmônico e propício ao humano, tornou-se inóspita e indesejável.

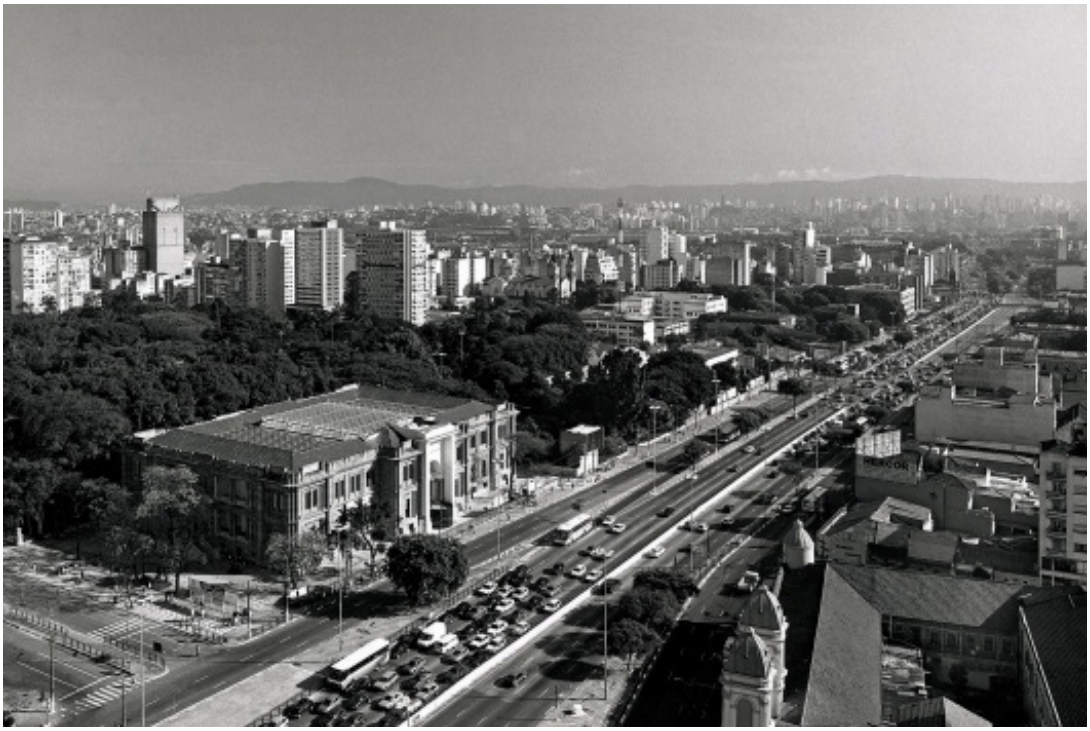


Imagem 4 – Avenida Tiradentes após retirada do Monumento a Ramos de Azevedo. Autor: Nelson Kon; Data: desconhecida. Fonte: Vitruvius.

Imagem 5 – Avenida Tiradentes após construção da passarela para pedestres no local em que se situava o Monumento a Ramos de Azevedo. Elaboração: Amanda Regina Celli Lhobrigat; Data: 09.out.2018; Base: Google Maps.

Além disso, deixou de ser uma referência e lembrança de memoráveis momentos da história da cidade de São Paulo, contribuiu para a marginalização da obra visionária a quem tinha por missão inicial homenagear. Visto que, em seu atual local de implantação, na USP (Universidade de São Paulo), não há apropriação por parte dos usuários da Universidade, como um local de permanência e muito menos consciência das simbologias que ele carrega e a que foi erguido. Realidade esta que fica evidenciada nas entrevistas a cidadãos da cidade de São Paulo realizadas por Freire (1997) em seu estudo sobre os monumentos urbanos na memória contemporânea, das quais destacamos dois depoimentos:

> Monumento eu lembro de um que tinha aqui em frente à Pinacoteca... Era o Ramos... Monumento a Ramos de Azevedo... Era um monumento que eles tiraram, que eu não sei onde está agora, para alargar a avenida... Ele ficou aqui do lado... Lembro da minha infância... Na minha infância que eu passava muito aqui... Ele era muito bonito... Você sabe quem foi Ramos de Azevedo? (65 anos, entrevistado na Pinacoteca por FREIRE, 1997, : 232, grifos originais)
> ... Vamos dizer que nesses lugares todos que eu fui não vi nada semelhante... É enorme, ela me chama a atenção pelo tamanho e pela fineza das figuras, a fineza como foram feitas, e esculpidas as figuras. Você vê que está perfeito, uma coisa, um trabalho perfeito... A imponência que ela apresenta à pessoa que a admira, apesar de ela ser muito grande poucas pessoas param para admirá-la... Se você passar na frente do monumento você vai reparar que poucas pessoas param para admirá-la. Todo mundo passa sem olhar. Dificilmente você encontra uma ou outra pessoa que pára para admirar o trabalho... (estudante da escola politécnica da USP entrevistado por FREIRE, 1997, p. 266, grifos originais).

3. CONCLUSÃO OU O "VIR A SER" DE UM MONUMENTO

A questão de Preservação de artefatos artísticos memoráveis e representativos da humanidade, constantemente entra em contrafação com o desenvolvimento progressivo da sociedade. Daí surge inúmeros questionamentos de quais critérios devem ser seguidos na seleção de elementos a se conservarem, ou ainda, no caso apresentado neste artigo, como lidar com o crescimento de uma região da cidade que guarda em si parte significativa da história deste progresso.

Neste caso, atualmente o que resta a ser feito, visto que o Monumento foi retirado há muito de seu local original de implantação, é problematizar à luz dos conceitos teóricos postulados até o presente momento qual postura adotar para o "vir a ser" deste Monumento.

A pesquisa seguirá levantando questões relativas à autenticidade deste Monumento, visto que sua desmontagem e remontagem impactaram a sua materialidade original, à ausência de proteção governamental desta obra (na forma de tombamento), da tentativa de retorno deste Artefato Artístico à posse da Prefeitura de São Paulo o qual foi concedido pela USP e não houve continuidade no processo, confluindo numa proposição/estudo de realocação do Monumento nas imediações de sua implantação original, dentre outras.

Citações

[1] Atual edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
[2] Símbolos e significados não são universais, mas caracterizam a identidade de determinada região/comunidade para que então haja a devida apropriação do espaço público, na discussão aqui levantada, relativa à perpetuação do Monumento a Ramos de Azevedo. Nas palavras de Giedion (1955, p. 42, grifos originais): "Os monumentos são a expressão das mais altas necessidades culturais do Homem. Os monumentos têm de satisfazer o eterno anseio do povo transformar a sua força colectiva[sic!] em símbolos. Os monumentos autênticamente[sic!] vivos são aqueles que deram expressão a esta força colectiva [si!].". Em continuidade a tal conceito, Miranda sublinha a importância da Arte Pública na construção de tal identidade: "Ao contribuir para que a cidade adquira atmosfera característica, a arte pública acentua a singularidade de cada agrupamento urbano. Ela recupera e sintetiza, via componente estético, parte de cada individualidade histórica e cultural." (MIRANDA, 1998 : 07).
[3] Ph.D. em Artes Visuais pela universidade Johns Hopkins, Estados Unidos.
[4] Que por definição, de acordo com Berman é: "(...) qualquer tentativa feita por mulheres e homens modernos no sentido de se tornarem não apenas objetos mas [sic!] também sujeitos da modernização, de apreenderem o mundo moderno e de se sentirem em casa nele." (BERMAN, 2006 : 11)

Referências Bibliogáficas

ACERVO da Biblioteca da FAU/USP. PDF's do projeto Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo e Villares – Monumento para Ramos de Azevedo.

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. 6ª ed., tradução Pier Luigi Cabra, São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BRENSON, Michael. Perspectivas da arte pública. *In* Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos (coord. Danilo Santos de Miranda).São Paulo: SESC, 1998, p. 16 – 29.

CURY, Isabelle (org.) Carta de Atenas, 1933. *In*: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). Cartas Patrimoniais. 3ª ed. ver. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p. 21-68.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea:uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

FABRIS, Annateresa (org.). Monumento a Ramos de Azevedo:do concurso ao exílio. Campinas, SP: Mercado de Letras, São Paulo: Fapesp, 1997.

FADDEN, Roberto Mac. Arte pública & arquitetura. *In* Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos (coord. Danilo Santos de Miranda). São Paulo: SESC, 1998, p. 94 – 99.

FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbanos contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

GALLO, Haroldo. Arqueologia, arquitetura e cidade: a preservação entre a identidade e a autenticidade. *In* Patrimônio: atualizando o debate. 2ª ed. amp. São Paulo: IPHAN, 9ª SR, 2015, p. 91-115.
GIEDION, Sigfried. Tradução Ana de Freitas. Arquitectura e comunidade. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.
GOOGLE IMAGENS. Plan Voisin de Le Corbusier. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=croquis+le+corbusier+plan+voisin; acesso: 09.out.2018.
GOOGLE MAPS. Passarela Av. Tiradentes defronte à Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: https://www.google.com.br/maps/@-23.5363296,-46.6336609,3a,60y,7.82h,90t/data=!3m6!1e1!3m4!1s2K3EF2V6ZPw3wRrch1d2XQ!2e0!7i13312!8i6656; acesso: 09.out.2018.
MIRANDA, Danilo Santos de. Cidade e Identidade. *In* Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos (coord. Danilo Santos de Miranda). São Paulo: SESC, 1998, p. 07.
MONUMENTO a Ramos de Azevedo será reconstruído em 90 dias. Diário Popular, São Paulo, 1o caderno, p. 13, 26.nov.1967.
MÜLLER, Fábio. Vitruvius arquitextos. Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/951; acesso: 27.set.2018.
RECOMENDAÇÃO PARIS. Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. 1972. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Paris%201972.pdf; acesso em: 25.mar.2018.
REIS FILHO, Nestor Goulart. São Paulo e outras cidades: Produção Social e degradação dos espaços urbanos. São Paulo: Hucitec, 1994.
RIEGL, Aloïs. O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese. Tradução Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.
TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo: três cidades em um século. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac &Naify, Duas cidades, 2004.

Embates culturais, políticos e religiosos na construção da igreja da Pampulha: entre a crítica e o Modernismo

Embates culturales, políticos y religiosos en la construcción de la iglesia de la Pampulha: entre la crítica y el Modernismo

Aline Hübner Freitas (IA - Unicamp)
aline2017hf@gmail.com

Resumo

O artigo trata dos embates culturais, políticos e religiosos, durante o período da construção da igreja São Francisco de Assis em Belo Horizonte, até sua consagração. Pretende-se apresentar as críticas relacionadas à igreja católica, sobre Arte e Arquitetura Moderna Brasileira. Além disso, a repercussão que a igreja da Pampulha teve no exterior, como o passado foi reelaborado nesse período. Para isso, foram utilizados como fonte de pesquisa documentos da Arquidiocese, que relatam a resistência da igreja e parte da população, assim como, jornais, revistas, cartas. Sendo assim, o artigo busca problematizar questões que envolvem a Arquitetura e Arte Moderna Brasileira, patrimônio cultural, relações políticas, religiosas, percebendo uma certa tradição dentro do modernismo, ou seja, estabelecendo um diálogo entre o tradicional e o moderno.

Palabras clave: Patrimônio cultural; Igreja da Pampulha; Modernismo Brasileiro

Resumen

El artículo trata de los embates culturales, políticos y religiosos, durante el periodo de la construcción de la iglesia San Francisco de Assis en Belo Horizonte, hasta su consagración. Se pretende presentar las críticas relacionadas a la iglesia católica, sobre Arte y Arquitectura Moderna Brasilera. Además de eso, la repercusión que la iglesia de la Pampulha tuvo en el exterior, cómo el pasado fue reelaborado en ese periodo. Para eso, fueron utilizados como fuente de investigación documentos de la Arquidiocesis, que relatan la resistencia de la iglesia y parte de la población, así como, diários, revistas y cartas. Por consiguiente, el artículo busca problematizar temas que envuelven la Arquitectura y el Arte Moderno Brasilero, patrimonio cultural, relaciones políticas y religiosas, percibiendo una cierta tradición dentro del modernismo, o sea, estableciendo un diálogo entre lo tradicional y lo moderno.

Palabras-clave: Patrimonio cultural. Iglesia de la Pampulha. Modernismo Brasilero.

O PLANEJAMENTO DO CONJUNTO MODERNO DA PAMPULHA

Desde a concepção, o conjunto moderno da Pampulha foi projetado para ser um ícone da Arquitetura Moderna no Brasil. Ainda hoje, é um dos principais espaços públicos da capital mineira dedicados ao lazer, cultura e turismo. Um dos destaques da Arquitetura Moderna, que causou divergências entre representantes da igreja Católica, foi a igreja São Francisco de Assis.

Partindo de pesquisas de jornais e revistas encontrados no Arquivo Público da Cidade em Belo Horizonte, obteve-se como objetivo, compreender as relações da construção da igreja que perpassam a política, economia, cultura, religião. Entretanto, no Estado de Minas, em Agosto de 1943, a manchete informa: “Já está em construção à igreja da Pampulha, será o templo da “Cidade Satélite” que ainda este ano ficará concluído por determinação do prefeito Juscelino Kubitscheck”, nessa citação, é descrita a expectativa do término das obras, mesmo considerando o curto prazo de tempo. Entretanto,

ainda nessa reportagem, é destacado que a administração já havia conseguido alcançar expressivos recordes para acelerar o processo da construção na "Cidade Satélite".

Também projetada por Oscar Niemeyer com o auxílio do engenheiro Joaquim Cardozo, a igreja da Pampulha apresenta em seu interior o painel interno realizado pelo artista plástico brasileiro Cândido Portinari, que representa a passagem da vida de São Francisco de Assis. Os onze projetos realizados, revelam as diferentes narrativas e imagens que foram modificados ao longo da construção dos painéis entre 1943 e 1945. Além disso, o painel externo revestido de azulejos, as pinturas do batistério e a Via Sacra foram representados pelo mesmo artista, convidado pelo prefeito e Oscar Niemeyer para fazer parte da equipe que planejava a igreja. Após esse planejamento, a conclusão das obras estavam previstas para o final do ano de 1943, em função de alguns atrasos, esse cronograma não foi cumprido. Conforme registros do (Catálogo de fontes do arquivo público da cidade, 2005 : 10), "em 1944, Portinari iniciou os trabalhos de decoração da igreja elaborando os cartões que serviriam de roteiro para a execução dos azulejos da fachada". Nos anos de 1944 e 1945, criou os painéis do batistério, o confessionário, o coro e as bancadas laterais, assim como o mural do altar (este assinado pelo artista em 1945), e os 14 passos da via – sacra.

Os azulejos do painel externo foram realizados na Oficina Osiarte de Paulo Rossi Osir (pintor e arquiteto paulista), localizada em São Paulo. Utilizando um material bastante usado na arquitetura do Brasil no período colonial, como o barroco mineiro, os azulejos foram pintados manualmente em baixo - vidrado com pigmentos à base de óxido de cobalto, assim, cada um deles apresentava tons diferentes de azul. Após longas negociações sobre pagamentos, foram colocados somente em 1947, todavia, já estavam fabricados desde 1944.

No conjunto de tais construções, importantes profissionais participaram da concretização do projeto do Conjunto da Pampulha, mantendo a unidade da arquitetura, unindo arte e paisagismo.

O TRAÇADO MODERNISTA E O INTERIOR DA IGREJA

A igreja foi a pioneira no Brasil com traços modernistas, rompe radicalmente com os padrões estabelecidos na arquitetura, realizando aproximações com a arte colonial mineira assim como, as silhuetas das montanhas estilizadas de Belo Horizonte. A sua arquitetura associa-se ao formato de uma cruz, composta por curvas, o altar-mor, o batistério, confessionário e a escada em forma sinuosa, acompanham os traços do modernismo. Oscar Niemeyer foi um dos principais arquitetos que projetou o conjunto arquitetônico da Pampulha. Sintetizou a busca de uma identidade nacional, utilizando nos seus projetos a forma curva, que tem como referência a paisagem mineira, o barroco colonial e a sensualidade.

O poder da política prevendo turismo, crescimento da economia, melhores infraestruturas para o aumento populacional e propagandas da gestão J.K., que patrocinava reportagens através da mídia, inicialmente entram em conflito com a autoridade da igreja católica.

Tal planejamento não considerou a consulta aos arcebispos. Várias questões foram suscitadas à época: as pinturas não obedeciam às normas tradicionais da arte sacra; o terreno não foi consagrado pela igreja, quem falaria mais alto? Por que consagrar uma igreja quase 16 anos depois, quando a capital se expandiu no crescimento demográfico, econômico e moderno? Havia ainda a possibilidade de ser um museu, refugada diversas vezes por novos prefeitos da cidade. Por que ainda em fase de finalização da "decoração", era a obra mais nova registrada como patrimônio[1]? As edificações de Niemeyer eram reconhecidas em várias revistas de arquitetura, fora do país. A Pampulha já havia chamado a atenção no exterior, o reconhecimento estava firmado. A congregação católica, não somente no Brasil, mas na Europa, precisou rever suas leis tradicionais e junto com o Papa Pio XI, alicerçar cânones sobre a arte sacra moderna. Afinal, o que considerar, já que o tempo havia mudado? O modernismo da arquitetura e arte, aos poucos, foi sendo aceito. No jogo de poder em Belo Horizonte, o que prevaleceu

foi o acordo após as mudanças das leis católicas. Ambas as partes consagraram, tanto o poder político quanto o religioso. Nesse caso, foi a consagração do novo (da arte que também gera turismo, reconhecimento local e no exterior), da religião (como aquele bairro, com um índice populacional expressivo, não teria uma igreja?). Sendo assim, as críticas, o poder e a representação dos painéis, aos poucos, encontram um senso comum, a partir de 1959. O que mudou neste tempo, desde sua fundação até esse ano? Pelo exposto, várias foram as questões, acima apenas esboçadas, mas que constituem em sua maioria, a parte de possíveis respostas para a aceitação do templo.

EMBATES, CRÍTICAS E O MODERNISMO

As críticas sobre a construção da igreja começaram desde o inicio das obras, em 1940. A pouca participação do clero na construção do templo teve como consequência o desconhecimento das imagens que seriam utilizadas, bem como desconhecimento do tipo de construção arquitetônica a ser realizada, este foi o ponto inicial do dissenso.

O bairro Pampulha foi inaugurado em 15 de maio de 1943, porém algumas construções não estavam finalizadas. Nesse ano, a mídia local fazia uma crítica positiva da construção do templo, destacava a originalidade e a localização topográfica na lagoa.

O painel externo ainda não havia sido construído. Conforme Fabris (2000 : 185), os azulejos foram feitos entre maio de 1944 e outubro de 1945. As correspondências de Paulo Osir com Portinari permitem acompanhar o andamento dos painéis. No entanto, os azulejos do painel externo, assim como, a construção da igreja da Pampulha, tiveram repercussão no exterior. Além das revistas francesas e inglesas que relatavam a arquitetura moderna no Brasil, Hanna Levy Deinhard (pesquisadora do SPHAN, historiadora da arte alemã, judia) e amiga de Portinari, foi reconhecida durante sua permanência no Brasil, pelos artigos referentes à arte colonial brasileira e posteriormente sobre os estudos dos artistas modernos brasileiros.

A historiadora de arte foi apresentada a Portinari, no ano de 1938, após pedir para seu amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade, contatar o artista. Hanna Levy havia recentemente defendido sua tese em Paris, Rodrigo Melo relata na carta para Portinari, que a pesquisadora demonstra interesse em escrever sobre seu trabalho, para revistas na Europa. Através de contatos dos amigos, Hanna Levy passa a conhecer e estudar a arte brasileira.

Daniela Kern no artigo “Hanna Levy Deinhard e os azulejos de Portinari: um pouco conhecido episódio da história da crítica de arte brasileira”, descreve o interesse de Hanna Levy pelo artista Candido Portinari a partir do perfil do artista não abandonar a preocupação com a história e questões sociais, representadas nas suas obras.

Levy e Portinari trocam cartas e telegramas desde os primeiros contatos a partir de amigos em comum no ano de 1938, essas correspondências se estenderam até o ano de 1956. No artigo que Levy escreveu sobre a igreja da Pampulha, ressalta o retorno do antigo ofício, o uso dos azulejos, que constituem um marcante traço da arquitetura colonial brasileira, nesse período da publicação do artigo a igreja não tinha sido consagrada. Entretanto, a historiadora da arte, defende a arquitetura moderna brasileira e a inauguração da igreja:

> Tanto Niemeyer como Portinari foram – e ainda são – duramente atacados por não terem respeitado nenhuma forma “tradicional”, seja na estrutura da igreja ou na representação das cenas da vida de São Francisco. No entanto, os passionais críticos tradicionalistas parecem não se dar conta do fato de que, sem os ousados experimentos do arquiteto e do pintor modernos, a tradição da decoração em azulejos teria sido completamente perdida no Brasil. (DEINHARD, 1950, p. 7, *apud,* KERN, 2014 : 343).

Hanna Levy indaga as poucas pesquisas sobre a história dos azulejos no Brasil, sugerindo algumas hipóteses como a falta de interesse dos arquitetos brasileiros, que ignoraram durante muito tempo esse objeto.

Retomando a construção da igreja, ainda no ano de 1945, Candido Portinari havia terminado os painéis externo e interno, e Ceschiatti finalizado os baixos-relevos do batistério. Todavia, a partir de agosto de 1946, a igreja não foi consagrada. Fabris exibe os motivos pelos quais o arcebispo de Belo Horizonte Antônio Santos Cabral não consagrou a igreja, a primeira pontuação do arcebispo foi:

> Tratava-se de uma obra inteiramente particular, na qual o clero não teve nenhuma participação, não dependeu das autoridades eclesiásticas. Não foi feita a doação do terreno à paróquia nem foram apresentados planos para aprovação prévia. (FABRIS, 2000 : 186)

O arcebispo havia presenciado construções de igrejas modernas na França, mas a igreja da Pampulha estava além da sua capacidade de aceitação. Outra questão, que levou Dom Cabral a não consagração, além da arquitetura, foram as intervenções de Portinari, segundo ele, as pinturas teriam desagradado o clero e fiéis. Nesse caso, o arcebispo concedeu uma nova finalidade para a igreja, dizendo que iria tornar-se um museu de arte moderna. Se essa proposta fosse aceita, poderia satisfazer tanto a igreja quanto a arte.

Outras críticas direcionadas à igreja foram feitas pela própria população, que não concordava com as escolhas e com o governo de J.K. Desta forma, arquitetura e pintura tiveram uma resistência inicial. Documentos, encontrados no Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, relatam esses acontecimentos após a sua inauguração:

> Não é possível um católico votar em Juscelino Kubitscheck, o homem que, como prefeito, perpetuou o sigma do comunismo – a foice e o martelo – simbolizado na igreja e na torre implantado na Pampulha pelo comunista Portinari, zombando ainda, desfigurando Jesus e Maria na fase mais comovente de suas vidas, perpetuados nos horríveis quadros da via sacra e tornando apavorante o humilde São Francisco! E esse candidato ainda espera, depois de eleito e empossado no Governo de Minas (que Deus não o permita), que o Reverendíssimo Sr. Arcebispo benza a célebre igreja da Pampulha! [...] (Documento encontrado no acervo do Memorial da Arquidiocese, possivelmente datado entre 1945 a 1959).

Nessa crítica, além da construção do templo, as escolhas políticas do prefeito e dos trabalhadores que participaram de sua construção não foram aceitas. Em uma nota nos jornais, outra crítica é realizada com pontos semelhantes à anterior, intitulada “Não serve para os católicos”:

> O Sr. Juscelino Kubitscheck, quando prefeito de Belo Horizonte, chamou um arquiteto futurista e, transgredindo as leis da igreja consubstanciada no Direito canônico, mandou fazer uma capela exótica na Pampulha. [...] (Documento encontrado no acervo do Memorial da Arquidiocese, possivelmente datado entre 1945 a 1959).[2]

No mesmo ano, o prefeito da cidade Gumercindo Couto e Silva concordou com a proposta e se propôs a construir um templo conforme o da igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto. Essa nova função da igreja, transformar-se em museu, visava, segundo eles, uma oportunidade para a arte e a cultura, trazendo benefícios para a divulgação de exposições, salões em Belo Horizonte, assim como, a ampliação do turismo. Na contrapartida, o novo templo a ser construído seria muito próximo de uma arquitetura clássica com pinturas tradicionais.

Contudo, essa proposta acabou não sendo aceita. No mês de abril de 1947, o prefeito João Franzen de Lima, em seu novo mandato, propõe a continuação das obras da igreja, pois seu objetivo era inaugurá-la. As disputas de condenação ou consagração da igreja continuavam, ora pelas pinturas e arquitetura destoarem do tradicional, ora por serem realizadas na gestão do ex-prefeito J.K.

O TOMBAMENTO DA IGREJA COMO MEDIDA PREVENTIVA

Seis meses depois, como medida preventiva, é feito um projeto para o Serviço do Patrimônio e

Artístico com uma proposta de tombamento da igreja. De acordo com Fabris (2000 : 188), estão estabelecidos em quatro ordens: estado de ruína precoce, abandono irresponsável, louvor unânime e valor excepcional do monumento.

O referido tombamento, apenas dois anos após a sua construção, tem como medida preservar o patrimônio com a finalidade que originou sua criação. Annateresa Fabris apresenta essas quatro considerações que foram relevantes para a proposta de preservação:

> A primeira consideração era o estado de ruína precoce [...] devido a certos defeitos de construção ao abandono a que foi relegado esse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas; abandono irresponsável ou utilização, em outras igrejas, "de modo inconveniente, porque em desacordo com seu estilo peculiar", de numerosas peças do edifício (altar, órgão, bancos e via-sacra); louvor unânime suscitado pelo conjunto no exterior; "valor excepcional" do monumento. (FABRIS, 2000 : 188)

Essa proposta foi aprovada no dia 1º de dezembro de 1947; por sua vez, o bispo Dom Cabral continua reprovando a consagração da igreja e apesar das contínuas críticas sobre a sua arquitetura, propõe realizar uma comissão encarregada de estudar tal obra.

No entanto, no ano seguinte, o jornal Estado de Minas destaca, em uma de suas reportagens, o total descaso e abandono da Pampulha. Sendo assim, são cobradas atitudes do município, levando em consideração a preservação do monumento e investimentos realizados.

DESCASO NA PRESERVAÇÃO DA IGREJA VERSUS RESSIGNIFICAÇÃO

Apesar da repercussão positiva de seu valor, suas condições de conservação estavam precárias. O bairro, por falta de verbas e interesse do governo, encontrava-se abandonado. As críticas a favor e contra a igreja continuavam. Na sequência, mais duas reportagens foram publicadas no mesmo jornal, após dois dias dessa manchete com o título "A Pampulha abandonada" e "A Pampulha inteiramente abandonada". A primeira reportagem retoma a situação do bairro sem atenção da Prefeitura e cobra os gastos da sua construção. Na segunda, o Diretor do Estado realiza seu depoimento no mesmo jornal, mencionando que a situação do bairro não é tão precária assim. Ressalta que há alguns problemas a serem sanados, mas que a Prefeitura tomará as devidas providências.

Posteriormente, J.K contribui com uma reportagem, mesmo no cargo de ex-prefeito de Belo Horizonte, enviando uma carta que direcionou para D. Cabral repensar a sua decisão, quanto à não consagração da igreja.

Esta foi divulgada no jornal Estado de Minas no dia 15 de dezembro de 1948. No texto, J.K fala da importância da igreja e dos valores cristãos que possui, além dos benefícios para a população. O ex-prefeito se recusou a falar a respeito das críticas da igreja nas reportagens de jornais, apenas relatou que havia procurado o bispo para realizar algumas considerações sobre a participação dos bispos no que tange à construção da igreja:

> Disse então que havia procurado D. Cabral dando-lhe ciência que iria mandar edificar o referido templo. Entretanto, não ficou a alta autoridade eclesiástica conhecedora da planta baixa da igreja. Posteriormente, depois de concluída, foi chamada pelo arcebispo a sede da cúria. Na oportunidade, Dom Cabral fez-lhe ver que estava recebendo constantes reclamações de católicos que viam na igreja uma aberração. ("Um apelo do Sr. Juscelino Kubitscheck para que a igreja da Pampulha se integre em sua missão" Jornal Estado de Minas, 15 de Dezembro de 1948 : 2)

O ex-prefeito continuou argumentando na carta, que a igreja da Pampulha precisava exercer sua função real, deixou que uma cópia dela fosse exposta nos jornais, pedindo para o bispo rever sua decisão sobre a consagração da igreja. Nesse documento, ressalta que o mais importante é considerar que "Deus está acima de todas as coisas". Sendo assim, ele permitiu que o tempo passasse para o ambiente ficar mais sereno entre a prefeitura e a igreja.

J.K retoma as críticas sobre os painéis, azulejos e via-sacra pintados pelo artista Portinari. Alegando reconhecidos artistas como Leonardo, Rafael e Michelangelo, "gênios titulares da Renascença", que foram reconhecidos posteriormente pelo seu trabalho, compreendendo a ideia de contemporâneo para seu tempo. Entretanto, ele apresenta as questões polêmicas sobre o modernismo inserido nas pinturas, acreditava que as críticas perante a igreja iriam ser amenizadas com o tempo, após a população conhecer e se adaptar a esses aspectos culturais, referentes ao modernismo no Brasil. Para ele, os modernistas iriam ser reconhecidos e suas obras ganhar espaço cada vez mais, justificando na carta:

> O estágio atual da arte, convencionalmente denominado "moderno" [...], já passou pelo longo crivo das análises mais candentes. A estrada de espinhos, já fez sangrar o pé dos renovadores, e estes, hoje, já se alinham nas salas silenciosas e consagradas de todos os famosos museus do mundo. (J.K. In. "Um apelo do sr. Juscelino Kubitscheck para que a igreja da Pampulha se integre em sua missão" Jornal Estado de Minas, 15 de Dezembro de 1948 : 2)

Entretanto, lembra uma viagem que tinha feito recentemente aos Estados Unidos, e a repercussão da igreja da Pampulha no exterior. Dizia que representantes das Universidades de Harward, Chicago, Philadelfia e Washington visitaram uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna em Nova York, apreciando fotos da edificação do templo. Conforme ele relata, a igreja foi "admirada e louvada por um público que se conta aos milhões", o sucesso e a recepção dos norte-americanos surpreenderam o administrador que proporcionou a realização daquela obra e relata que foi o único comentário que ouviu relacionado ao Brasil. Finaliza o apelo, pedindo para que seja repensada a função da igreja ter sido construída nesse bairro, explicando que não podemos somente considerar a estética, mas o bem maior dos valores cristãos. No entanto, aproximadamente seis anos mais tarde, em 1954, um novo desafio voltou a preocupar o bairro. Dessa vez o rompimento da barragem colocou em risco algumas das edificações do conjunto arquitetônico da Pampulha.

A RESISTÊNCIA NA CONSAGRAÇÃO

As polêmicas continuavam. Se desativado, qual seria a finalidade desse templo? As escolhas que oscilavam entre ser igreja ou museu permaneciam. Retomando as medidas de tombamento efetuadas em 7 de outubro de 1947, dois meses depois, uma nova proposta é acionada. Um ato inovador para a época acontecia, a igreja e as obras que compõem sua arquitetura foram inscritas no Livro de Tombo das Belas Artes do Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional. Para Hugo Segawa (2005, p.53) "a prematura proteção oficial surpreende os especialistas internacionais de hoje, neste momento em que a própria Unesco busca critérios para a preservação de bens culturais modernos". O arquiteto Lúcio Costa já havia feito essa previsão à frente de seu tempo, antecedendo a todos nós.

A partir da efetivação do tombamento, o compromisso de preservar o templo começou a ser realizado durante os anos de 1954 a 1957 (aproximadamente 5 anos antes da inauguração), o processo de restauração e recuperação dos problemas ocasionados pelo rompimento da barragem.

No entanto, a indecisão sobre o seu futuro continuava, a não consagração da igreja São Francisco de Assis pode ser entendida por duas perspectivas: política e econômica versus modernidade e religião. Marcelo Cedro (2009, p.108) explica que, de certa forma, "o setor religioso não poderia se manifestar contra a iniciativa, já que a imprensa havia realizado um boom propagandístico a favor do discurso modernizador de Juscelino", mas, em contrapartida, o modernismo estava recentemente ganhando força na Europa, os bispos e Papas estavam se esforçando para se adaptar às novas formas arquitetônicas, sem abrir mão da tradição iconográfica perante as imagens inseridas no interior do templo.

Outra questão presente quanto à não consagração são as considerações políticas a respeito da ligação comunista de Portinari e Niemeyer. A escolha religiosa deve ser levada em consideração, o arquiteto era ateu, o artista - de família católica - havia perdido sua fé e J.K dizia ser católico. Todavia a fé do prefeito era vista como suspeita por permitir a construção, em épocas próximas, de uma igreja Batista.

Contudo, a recusa do moderno esteve presente no âmbito artístico, assim como no religioso, mas a reação religiosa que ocorreu em Belo Horizonte estava presente no contexto internacional. Essa negação do clero belo-horizontino pode ser entendida após a busca de leis da igreja Católica como instituição e as regras sobre cânones, como também as aprovações da arquitetura e imagens.

Levando em conta a universalidade da igreja, na Europa era forte a rigidez formal e a opinião contra o modernismo. Havia diferenças de um artista que aborda ocasionalmente o sagrado, não caberia ter a mesma competência que aquele que a ele se dedica com profundidade e o consagra. A liberdade de criação e expressão, nesse período, possui limites impostos pela igreja. A tradição deveria sempre estar presente, conforme os ideais da igreja na Europa. De acordo com Ochsé (1960 : 55), "esses, que querem libertar suas obras do peso dos séculos passados, nada compreendem da liturgia e do ensino da igreja, pois a tradição dos séculos é que formou o código da iconografia cristã".

Vale assinalar sobre essas tradições impostas pela igreja versus o modernismo, a tradição clássica e a arte para o nosso tempo, apreciações polêmicas que foram tardiamente buscando um consenso, sempre existiram. Ochsé revela tal questão em uma pergunta:

> Ousaríamos considerar como imutáveis nossas obras humanas que traduzem e retraduzem sem cessar o eterno nas línguas múltiplas e imutáveis do momento? [...] Como se poderá provar, porém, que os santuários devem ser necessariamente bizantinos, góticos, barrocos ou antigos para obedecer ás normas litúrgicas fixadas pela igreja? (OCHSÉ, 1960 : 35-36)

Através dessa citação, é possível comparar os trâmites das críticas a respeito da igreja da Pampulha. Será que o estilo modernista realmente traria alguma consequência sobre a funcionalidade da igreja? Ou somente pelas normas litúrgicas previamente fixadas? O que estava em questão: o poder político ou dos cleros? A resistência sobre a arte moderna tinha uma tradição universal, não seria diferente no Brasil. Ela se limitou a lembrar-nos a principal questão, ou seja, de que a arte sacra está a serviço da liturgia e não deve perturbar seu exercício.

CONCEITOS E LEIS DA IGREJA CATÓLICA SOBRE ARTE MODERNA

Retomando as críticas à igreja da Pampulha, de acordo com Dom Cabral, Portinari precisava ter mantido esse espírito, as deformações, mesmo que poucas, e a representação pouco tradicional do cachorro, além da arquitetura, foram o ponto máximo de tensão entre a igreja e a política.

Marcelo Cedro (2009) enfatiza que o arcebispo de Belo Horizonte realizou essa ação de não consagrar a igreja com base nos pressupostos canônicos veiculados pelo Vaticano no que se referiam às críticas ao modernismo da arte sacra. Um dos Papas que salientou a preocupação dos conceitos da arquitetura acerca da arte sacra foi o Papa Pio XI (1922-1939). Tal discurso visava criticar o emprego do modernismo na arte sacra, usado principalmente na Europa, no período entre guerras.

A igreja tinha como definição da arte moderna um período que tornava os santos deformados, fazendo com que ficassem, em alguns casos, indecifráveis. Para eles, era uma arte de pouca nobreza, consideravam vulgar, refletia a dúvida sobre a fé. (REVISTA ECLESIÁSTICA BRASILEIRA, 1959, p. 882-895). Outro ponto importante celebrado pelo clero foi a Semana da Arte Sacra, a partir do Papa Pio XI, que definiria as leis de linhas e proporções baseado no código canônico. Em 1945 (ano em que Portinari finalizou o painel interno), na França, a Comissão de Arte Sacra, em Besançon, pediu para que o arquiteto Le Corbusier reconstruísse a capela de Notre- Dame – du – Haut, em virtude dos danos da Segunda Guerra Mundial. Porém, as formas simbólicas e abstratas do arquiteto causaram grande impacto na sociedade. É importante ressaltar que no Brasil o arquiteto Oscar Niemeyer tinha como fonte de inspiração Le Corbusier, devido ao uso das curvas e do dinamismo nos seus projetos arquitetônicos.

Entretanto, Dom Cabral, arcebispo da capital mineira, insistia que a igreja deveria tornar-se um museu. Não satisfeito, pediu uma nova sede representando a igreja. Inclusive a via-sacra de Portinari correu o riso de ser vendida, caso a igreja deixasse de ter sua função. Todavia, com o sucesso dos prefeitos, os quadros foram guardados e protegidos no cofre da prefeitura.

O ex - Prefeito J.K continuava realizando apelos pelo retorno da igreja e sua consagração. O reconhecimento no exterior era uma grande contribuição para a realização desse sonho. Ademais, o índice populacional do bairro havia sido aumentado.

REPERCUSSÃO NO EXTERIOR E A SAGRAÇÃO

Finalmente em 1959, depois de tantas críticas, a igreja da Pampulha concedeu esperanças à sua consagração. Juscelino Kubitscheck, naquele período, era presidente do Brasil. Após acordos com o novo arcebispo da cidade, Dom Resende Costa resolveu explicar a sua intenção para consagrar a igreja. O arcebispo precisou consultar o Vaticano e assim que retornou para a capital mineira, pediu para que J.K tomasse providências na entrada dos papéis a fim de realizar a doação do terreno à Arquidiocese. Prontamente, entraram em acordo na realização dessa doação. Sendo assim, a inauguração da igreja São Francisco de Assis ocorreu no dia 11 de abril de 1959. Uma comemoração intensa foi realizada nesse dia, com a participação da população local. Nos jornais, o convite para a população estava feito, o grande evento esperava a presença dos belo-horizontinos. Após 16 anos de críticas, a igreja da Pampulha voltaria a ter sua função inicial.

A reportagem da primeira página do jornal Estado de Minas trazia um convite para a população participar da inauguração:

> Amintas de Barros, prefeito de Belo Horizonte, tem a honra de convidar o povo a assistir, hoje, à solenidade de entrega da igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, à Mitra Arquidiocesana, seguida de benção e missa, oficiadas por S. Exa. Rvdma. D. João de Rezende Costa, arcebispo coadjutor de Belo Horizonte. A solenidade, que contará com a presença de S. Exa o sr. presidente da República e de S. Exa. o sr. Governador do Estado, terá início às 17:30 horas. ("Benção, hoje, da igreja da Pampulha". Jornal Estado de Minas, sábado, 11 abril de 1959, p.2)

A primeira página do jornal Estado de Minas trazia o convite. Durante a cerimônia, aconteceu o batizado de Lincoln Kubitschek Neto, filho de Moacir Kubitschek e Vanda Pires Kubitschek. O padrinho obviamente foi Juscelino Kubitschek.

Após tais celebrações, a programação seguiria com a presença do Coro do seminário Arquidiocesano, além disso, o batizado do menino Lincoln Kubitscheck Neto, primo de J.K, tendo o presidente como padrinho. Para o encerramento, haveria a participação da banda de música do Festival do Índio. Em torno de 70 índios de diversas tribos seriam integrados com a banda de música Bororos da missão Salesiana de Meruri e a população que estava presente escutaria números sacros. Tal experiência seria inusitada, até então, considerando a inserção da banda dos índios junto com o coro da Arquidiocese. As repercussões da inauguração relatavam a publicação a cores dessa reportagem pela revista norte-americana "Life", de Nova Iorque, sobre a igreja e sua consagração, através das suas edições da reconhecida magazine, nas línguas inglesa e espanhola.

Com a legitimação da nova casa de Deus, a população da capital mineira encontra-se curiosa para reconhecer o templo famoso. As pinturas e arquitetura são vistas com outros olhos. Aos poucos a igreja vai se inserindo na vida da população. Com a doação do terreno, os poderes da política, igreja e arte podem andar juntos.

A reportagem completa do jornal descreve as autoridades principais que participaram, assim como, a importância desse dia para os belo-horizontinos. Cerca de uma hora antes, muitas pessoas estavam na porta da igreja aguardando a sua abertura. Autoridades como o secretário Juarez Sousa Carmo, alguns

deputados, o general Moacir Lopes, desembargador Pedro Braga do Tribunal Eleitoral, diretor do Colégio Militar e outros convidados. Após, a fala do atual prefeito foi regada de elogios aos esforços realizados pela construção da igreja, o ponto de vista artístico e social. Destaca que a igreja não é resumida em beleza e estética, a seu ver, ela possui uma função social, que seria de convivência entre a população, e para os trabalhadores, bem como suas famílias, um atrativo para os dias ensolarados, não se esquecendo de umas das principais funções: o turismo. Relata que esse foi um dia memorável, "o moderno templo viveu até hoje como uma representação de tendência arquitetônica, como um elemento de interesse turístico" considerando a arte, a arquitetura, mas conservando a intenção e a funcionalidade de igreja. Após os cleros entenderem essa situação, o propósito que foi consolidado, a igreja abriu os braços e acolheu a manifestação criadora, respeitando os sentimentos cristãos e a população católica que demandava ter um templo naquele bairro.

Para ele, a igreja católica sempre esteve ao lado do homem para elevar a sua existência. Assim, comenta uma breve retrospectiva das normas da igreja no mundo moderno, em que assumiu o comando de todas as questões sociais, conduzindo as verdades cristãs.

Algumas medidas foram tomadas pela igreja com a "Rerum Novarum", de Leão XIII, definiu o pensamento de que todos deveriam participar da igreja, sem distinção de classes. Para o Papa Pio XI, foram reivindicados, na encíclica "Quadragésimo Anno", ideais sobre uma ordem social em que o trabalho garantia subsistência digna e a pessoa humana se projetasse pela essência divina e pela integração coletiva.

Contudo, é importante enfatizar que, através dessas conquistas sociais, partindo das reformas da igreja, ficou definida, (com os Papas Pio XI e Pio XII), a posição da igreja na ciência e nas artes, sendo considerado que elas em nada colidiam com a fé. Tais reivindicações analisadas novamente pela igreja consolidaram uma base para a consagração da igreja da Pampulha.

Na saudação ao Presidente J.K, quando ele ocupava o cargo de prefeito da capital mineira, na construção não somente da igreja, mas também do bairro Pampulha, ressaltou a constante luta para a realização da solenidade de consagração e os valores da formação cristã.

Enfim, após a repercussão no exterior, novas leis da igreja Católica elaboradas pelo Vaticano, valorização da população local, a igreja da Pampulha obteve seu reconhecimento, atualmente é considerada patrimônio Mundial pela UNESCO.

Citações

[1] É importante ressaltar que a medida de tombamento da igreja, visava à proteção do patrimônio para preservar a edificação com a finalidade que foi construída.
[2] Cabe ressaltar que os documentos encontrados no acervo do Memorial da Arquidiocese, sem registros de datas precisas e autorias, foram colocados nessa pesquisa por mim, considerando a sua importância, mesmo não possuindo data específica. A forma que eu encontrei os documentos, com vestígios temporais da época como o papel amarelado, o uso da máquina de escrever, remetem ao período descrito nesta pesquisa. Mesmo anônimos, pois nesse caso, revelavam uma posição política e religiosa, acredito que tornam-se necessários que saiam das caixas de arquivos e serem analisados sob o olhar dos pesquisadores e leitores.

Referências Bibliográficas

CEDRO, Marcelo se Araújo Rehfeld. JK desperta BH (1940-1945): A capital de Minas Gerais na trilha da modernização. São Paulo: Annablume, 2009.
FABRIS, Annateresa. Fragmentos urbanos: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
KERN, P. M. Daniela. Hanna Levy Deinhard e os azulejos de Portinari: um pouco conhecido episódio da história da crítica de arte brasileira. Seminário Regional Sul, Teoria e crítica de Arte no Brasil: diálogos e situações, 2014.
OCHSÉ, Madeleine. Uma arte sacra para o nosso tempo. São Paulo: Flamboyant, 1960.
SEGAWA, Hugo. *In.* Igreja da Pampulha: restauro e reflexões. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
"Exageros da arte moderna". REVISTA ECLESIÁSTICA BRASILEIRA, Petrópolis, Vozes, v. 19, n.4, p. 882-895, 1959.
"Já está em construção a igreja da Pampulha" Estado de Minas, Belo Horizonte, p.5, 29 de Agosto de 1943.
"A Pampulha está inteiramente abandonada" Estado de Minas, Belo Horizonte, p. 2, 9 de Dezembro de 1948.
"Um apelo do sr. Juscelino Kubitscheck para que a igreja da Pampulha se integre em sua missão" Estado de Minas, Belo Horizonte, p.2, 15 de Dezembro de 1948.
"Benção, hoje, da igreja da Pampulha". Estado de Minas, Belo Horizonte, p.2, 11 Abril de 1959.
"A Pampulha no acervo fazendário do arquivo público da cidade de belo horizonte 1936-1947", Catálogo de fontes: Belo Horizonte: ACAP/BH / APCBH, 129 p. : il, 2005.

Macroesculturas urbanas de Simon Benetton: interação e impacto com a comunidade universitária

Macroesculturas urbanas de Simon Benetton: interacción y impacto con la comunidad universitaria

Maria Eugênia Zimbres (IA Unicamp)
mariaeugeniazimbres@gmail.com

Profa dra Sylvia Furegatti (IA Unicamp)
syfuregatti@gmail.com

Resumo

Este artigo consiste na apresentação biográfica e artística do escultor italiano Simon Benetton e suas conexões com o Brasil. Objetiva compilar informações em português sobre a obra e vida do artista, de modo a atualizar o material disponível neste idioma. Visa também, analisar a interação da peça escultórica pública intitulada: *Nuove Identità*, instalada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 1991, a partir da observação de sua pertença no campus, com a comunidade acadêmica e por fim, com as possíveis relações que a peça pode construir com o acervo artístico público desta Universidade. O primeiro recorte do texto trata sobre a vida e a produção artística deste artista, e o segundo discute aspectos pertinentes à arte urbana. Além de fontes bibliográficas específicas sobre o trabalho deste escultor, o embasamento teórico efetiva-se por meio de autores, preferencialmente brasileiros, tais como Jacques Marcovitch, Vera Pallamin, Maria Cecília França Lourenço e Giorgio Bonomi.

Palavras-chaves: Simon Benetton; macroesculturas; *Nuove Identità*

Resumen

Este artículo consiste en la presentación biográfica y artística del escultor italiano Simon Benetton y sus conexiones con Brasil. Tiene como objetivo recopilar información en portugués sobre la obra y vida del artista, con el fin de actualizar el material disponible en este idioma. Tiene como objetivo también, analizar la interacción de la pieza escultórica pública titulada: Nuove Identità, instalada en la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP) en 1991, a partir de la observación de su pertenencia en el campus, con la comunidad académica y por fin, con las posibles relaciones que la pieza puede construir con el acervo artístico público de esta Universidad. El primer recorte del texto trata sobre la vida y la producción artística de este artista, y el segundo discute aspectos pertinentes al arte urbano. Además de fuentes bibliográficas específicas sobre el trabajo de este escultor, el embasamiento teórico se efectúa por medio de autores, preferentemente brasileños, tales como Jacques Marcovitch, Vera Pallamin, Maria Cecília Francia Lourenço e Giorgio Bonomi.

Palabras clave: Simon Benetton; macroesculturas; *Nuove Identità*

APRESENTAÇÃO: SOBRE A VIDA E OS PERÍODOS ARTÍSTICOS DE BENETTON

Nascido em 24 de outubro de 1933, em Treviso, na Itália, o escultor, pintor e poeta Simon Benetton,

falecido em 14 de outubro de 2016, ficou conhecido por sua vasta produção artística escultórica e sua preferência por materiais como o ferro e o vidro desde seus primeiros anos como artista. Era filho do também escultor Toni Benetton (16 de fevereiro de 1910 - 27 de fevereiro de 1996), responsável pelo início da relação de Simon com o ferro, intermediada igualmente por seu tio que possuía uma oficina, e o inseriu na família como meio de produção artística. Seguindo os passos de seu pai, Simon freqüentou a Academia de Belas Artes de Veneza, e posteriormente, atuou sozinho em seu ateliê próprio. Sua trajetória artística passa por diversos períodos, os quais o próprio artista separa por datas específicas, assim como Simon Benetton os nomeia, de acordo com seu site oficial. São eles, em ordem cronológica: *Figurativo, Scultura Modulare, Periodo Del Volo, Dal periodo del volo all'idea diventa segno, L'idea diventa segno, Da l'idea diventa segno a immaginazione creativa, Il giardino dei filosofi - I 4 Evangelisti, Immaginazione creativa, Strutture come ritmi spaziali, Pensiero materializzato, Macroscultore nel mondo, Purezza incisiva - Fonte di luce, Vive oggi il tempo remoto, Da vive oggi il tempo remoto a evoluzione fonte di luce, Da vive oggi il tempo remoto a evoluzione fonte di luce, Fonte di luce dall'origine all'evoluzione, Periodo 2006, Periodo 2007, Evoluzione della scultura di luce, Intimo dialogo dal ferro alla luce del cristallo, LA SCULTURA DI LUCE E LA SUA ENERGIA, VIAGGIO DALLE EMOZIONI DELLA TERRA ALLA CONSAPEVOLEZZA DI UN'IMMENSA ENERGIA COSMICA NELL'UNIVERSO.*

Sobre seus diferentes períodos e embates com a materialidade do ferro, que sempre utilizou em seu trabalho, o filósofo Giorgio Bonomi escreve uma análise que combina elementos da técnica artística com a voluntariosidade humana que a manipula com alguma sabedoria tácita:

> Para Benetton o ferro tem um valor muito profundo, não é, de facto, um puro e simples material mas a matéria para ele se poder exprimir. E Benetton estabelece com o ferro uma relação especial, uma relação de amor que, tal como quem ama, pode ser muito doce e apaixonada, terna e simultaneamente viril. Depois, o artista quer fazer uso de uma única maneira de trabalhar o ferro: o "corte". A placa de ferro – normalmente com 5/6 centímetros de espessura – só por si já implica trabalho humano. O artista deve então encontrar no interior da própria matéria a ideia, o assunto que será depois a verdade e a humanidade (da arte). Não é por acaso que Benetton – que não rejeita as possibilidades que a tecnologia oferece – usa, por exemplo, o aço e o aço patinável exactamente pelas suas qualidades, mas não se serve do plasma, preterindo-o pela chama de oxidrogénio, que lhe permite sentir as vibrações da matéria para de seguida ser capaz de manipulá-la sem violências desnecessárias. Mas ainda: o respeito pela sua matéria é tal que Benetton não usa soldaduras, assim o seu trabalhar não permite arrependimentos, aceita apenas um resultado ou o erro. Uma vez mais verificamos a humanidade do escultor veneziano que se entrega ao trabalho, por assim dizer, numa luta justa, sem se aproveitar da superioridade que a tecnologia e os truques lhe poderiam trazer. Outro aspecto que constatamos na obra de Benetton é a "modularidade". "Na verdade, foi introduzido um "módulo" – no sentido estrito – no seu trabalho em 1968, ano em que se encerra o período que se pode designar por "Figurativo". Este consistia num bloco de ferro aquecido e colocado sob o martelo, resultando numa espécie de "vértebra", de acordo com a definição de Dino Buzzati. Com este discurso podemos ver como o artista "afastado" e "isolado" estava, por sua vez, atento ao que acontecia no mundo, e como transformava um sentimento comum numa poética muito pessoal.

Para compreender as inquietudes do artista em relação à vida, à sociedade e à arte é impossível examinarmos documentos sem considerar o momento histórico em que a Itália se encontrava desde os primeiros anos de vida de Benetton. Desde sua infância e adolescência, viveu em meio à Guerra e ao Fascismo italiano, carregando consigo, portanto, todas as consequências que este período trouxe àquela sociedade. Posteriormente, enfrentou também o *Anni di piombo*, os chamados anos de chumbo na Itália, que duraram dos anos 1960 a 1980, e foram demarcados pela onda de terrorismo que assolou este país, além das disputas políticas travadas entre integrantes da direita e da esquerda. Esta análise do contexto nos permite destacar dentro da obra de Simon Benetton, daquele período, a fase que intitula de "Periodo del Volo". Num trecho retirado do site oficial do artista encontramos instigante citação que nos interessa à pesquisa por configurar o trabalho escultórico de modo ligado ao entorno urbano e desejo de espacialidade que poderia sugerir outros alcances para além da simbologia da matéria que contém sua escultura. Simon assim anuncia: "A escultura vem da chapa de aço que representa "a aglomeração urbana", a idéia assume uma forma rítmica que é projetada no espaço como um anseio vital e liberdade de pensamento."[1]

MACROSCULTORE NEL MONDO E NUOVE IDENTITÀ

Entre 1979 e 2000, o artista produziu uma série de macroesculturas[2] em ferro e aço e as inseriu em espaços públicos onde houvesse a livre circulação dos transeuntes e a possibilidade de observação em todos os ângulos de suas obras. Essa inserção no espaço ainda não convida o espectador a adentrar a obra como fazem suas obras posteriores, mas permite de fato uma interação profunda do indivíduo com a obra por ser "habitável" no que diz respeito à possibilidade que ela traz de fazer com que o público se aproprie da sua forma como bem entender, uma vez que não possui barreiras que limitem o contato direto com os transeuntes. Suas macroesculturas possuem ritmo e cortam o espaço rompendo suas barreiras físicas e materiais, característica importante das esculturas de Benetton que bem o qualificam para além da questão moderna que ordena a Escultura e seu eixo interno, independente do entorno e assim vinculado apenas e tão somente com a inspiração e a subjetividade aplicada pelo artista escultor à sua forma. São consideradas suas macroesculturas *Nuove identità (1), 1991, Nuove identità(2), 1991, Colonna dell'infinito 2000, Eco, 1985, Evento puntuale, 1986 / 87, Fonte D'armonia (1), 2002, Fonte d'armonia (2) : 2002, Gruppo dei nove, 1970, Icaro bozzetto , 1984, Icaro, 1993, Identità, 1991, Ipotesi, 1980, La grande foglia, 2002, La grande foglia, 2002, La grande foglia – Bozzetto, 2001, Arco dell'amicizia , 2002, Oasi del tempo-particolare, 2006, Oasi del tempo, 2006, Porte del pensiero, 2000, Progresso, 1981, Soggettivo, 1979, Tempio verticale, 1986, Ulteriori prospettive, 1979, - 1980 Volontà di credere 2, 1995, Volontà di credere – bozzetto, 1995* e *Vette, 1999*. O conjunto todo nos dá bom exemplo e referência sobre a maneira como o artista empreendia o espaço em sua produção, sobre como ele estimulava, e ainda estimula a interação do espectador à obra.

É válido também destacar que, apesar do espaçamento temporal de mais de vinte anos entre algumas dessas obras, elas seguem uma linearidade de pensamento de criação das peças, e são análogas em sua composição, inserção no espaço e poética. Também retirado do site do artista, no trecho transcrito na sequência, podemos encontrar uma explicação sintética, porém profunda sobre o percurso de Benetton como criador destas macroesculturas "Estruturas como os ritmos espaciais se desenvolvem na verticalidade como sublimação do pensamento, as obras assumem considerável importância porque são "habitáveis física e mentalmente, tornando-se um filtro de meditação entre o espaço físico e o infinito". Assim, podemos considerar como parte de suas intencionalidades criativas que o que é habitável como nos faz compreender por seu discurso próprio aplicado nessas peças deseja companhia, quer ser convidativo ao outro que passa a permanecer. Desse modo, não estipula, como boa parcela da produção em escultura moderna, a exclusividade da forma dada a uma visualidade à distância, mas incita ao aconchego que transporta para outra esfera o contexto criativo escultórico mais convencional invocando assim o espaço e a interação transeuntes-urbanos-e-escultura.

Nos últimos trabalhos nota-se uma notável rigidez formal definida pelo próprio artista em seu site oficial a partir de: "estrutura arquitetônica das formas pontuadas por cadências harmônicas exatas". A obra *Nuove Identità*, 1991, objeto gerador deste estudo, está localizada ao lado da Galeria do Instituto de Artes da Unicamp - GAIA, e se inscreve na série de Simon Benetton das chamadas Macroesculturas. Suas dimensões são de 320 x 120 x 85cm, foi produzida em Aço, e compartilha o nome com outra obra do artista que também está localizada no campus da UNICAMP. Seu histórico consiste da doação da peça por parte de Benetton para a Universidade, por intermédio de Eduardo Spinelli, que trabalhou com o artista na Bienal Internacional de São Paulo, no ano de 1991.

Apesar de apresentar significativa importância para o contexto da coleção artística do campus, *Nuove Identità* passa quase que despercebida pela comunidade universitária, ainda que possua relativas grandes dimensões. Entende-se que a falta de identificação e estímulo para a sensibilização artística do público usuário comum do campus fazem com que haja indiferença e falta de manutenção para a peça, assim como se nota em outras peças pertencentes a esta coleção. Em entrevista a alguns membros da comunidade universitária, realizada entre 15 e 16/10/2018, com um pequeno grupo de pessoas (sete no total), na forma de um questionário quantitativo em que as perguntas feitas foram:

“Você sabe onde fica a Galeria do Instituto de Artes - GAIA?” “Você freqüenta o Restaurante Universitário - RU?” “Qual sua relação com a arte?” “Sabe citar uma obra artística inserida em seu percurso cotidiano na universidade?” foi possível compilar a relação da peça com o campus, pelo menos, para este momento. A entrevista feita tinha a intenção preliminar de identificar que tipo de usuário do campus tem acesso à peça tanto quanto qual é o uso mais comum das pessoas neste trecho onde a obra está localizada. Previa-se também identificar possível ligação dessas pessoas com as artes visuais, o que, em teoria, facilitaria a identificação da escultura em seu caminho. Diante dos resultados, foi possível confirmar a falta de pertença da escultura, apesar de sua nobre instalação no campus. Todos os entrevistados (estudantes de diferentes cursos) fazem pelo menos duas refeições por dia no RU, contudo, diante das perguntas, apenas os estudantes do Instituto de Artes tinham conhecimento sobre a GAIA, o restante não fazia ideia que havia uma galeria de arte na UNICAMP. A relação dos entrevistados com a arte, de modo mais geral, foi dividida entre os alunos das artes visuais, que de maneira mais óbvia se relacionam com o meio artístico, e o restante citou cursos de música, desenhos nas horas livres, mas nada realmente mais aprofundado. Por fim, após saber que todos os alunos faziam o percurso onde a obra está localizada ao perguntar sobre sua frequência no RU, nenhum deles, nem mesmo os estudantes de artes, souberam citar uma obra que estivesse naquele local, exatamente onde fica a obra de Benetton.

No ano de 2003, um levantamento completo das peças escultóricas de caráter público pertencentes à Coleção da Unicamp foi feito com o intuito de mapear e estudar suas condições de apresentação e acervamento. Neste momento, já se constatava que muitos não sabiam informação alguma sobre a obra, e passados quinze anos, a situação continua exatamente a mesma. Não há conhecimento e informação sobre *Nuove Identità* por parte da comunidade, apesar de sua divulgação em site dedicado a este campo de estudo e conhecimento[3], a constatação desse desconhecimento não é raro em coleções públicas de arte e não se resume apenas a Universidade Estadual de Campinas. Na USP, que também possui em seu acervo uma obra de Simon Benetton chamada *Perfis*, 1978, e também doada após a Bienal de 1991 ao MAC, a preocupação com o tema ganha evidência em 1993, a partir da organização do livro publicado pela professora Maria Cecília França Lourenço, com participação de diversos autores, no qual Jacques Marcovitch, Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária da USP e Professor Titular da Faculdade de Economia e Administração da USP, afirma:

> A preocupação em catalogar as obras de arte localizadas nos espaços externos da USP surgiu em 1993, quando se iniciou seu cadastramento no Banco de Dados da CPC. Esta publicação da Comissão de Patrimônio Cultural vem complementar o trabalho, divulgando reflexões oportunas de especialistas no assunto e apresentando o rol das obras existentes, com informações relativas a autoria, localização, dimensões, temas e um minucioso histórico de cada uma delas. [...] Temos, nestas páginas, importantes subsídios para a valorização do acervo cultural da Universidade de São Paulo. Sua leitura nos faz tomar consciência das riquezas artísticas existentes bem perto de nós, e que freqüentemente não são apreciadas nem sequer percebidas. Em parte isto se deve como ressalta a professora Maria Cecília França Lourenço, à “banalização” provocada pelo cotidiano. Esta constatação deixa clara a necessidade de encontrar meios que tornem marcante a presença dessas obras nos cenários em que foram instaladas. AS esculturas devem ser “vivificadas, no expressivo dizer da autora, ressaltando que elas compartilham “caminhos e emoções” com nossos docentes, alunos, funcionários e freqüentadores do campus. (MARCOVITCH, 1997 : 11.)

Neste sentido, é possível traçar um paralelo entre as duas universidades, uma vez que ambas lidaram e lidam com a mesma problemática: desconhecimento e o aparente desinteresse com as obras públicas integrantes de seus acervos artísticos. O que nos revela a condição deste suposto esquecimento? Como esta modalidade da criação artística pode ser lida, se constatada sua aderência ao território sempre em movimento, como é o campus universitário? E, a partir deste raciocínio, de que forma podemos compreender as dificuldades pelas quais passam peças, proposições, trabalhos de arte que se valem de seu entorno para existirem e persistirem na paisagem dos campi universitários, onde, supostamente, haveria alguma garantia de interesse, investigação, longevidade. Vera Pallamin aborda tal complexidade das relações entre a arte e o meio urbano enfatizando sua disposição em trânsito, a maneira inacabada, seja qual for o foco colocado sobre ela. Pallamin nos coloca que:

> As situações urbanas, tomadas enquanto campos de significação são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais e estéticas, cujos sentidos perpassam sua materialidade e os processos nos quais constituem-se, concomitantemente. Por um lado, mostram-se a partir de seus perfis, o que nos impede de ousar estabelecer-lhes um sentido último e definitivo. Este está sempre sendo feito, em movimento de maturação constante. Nesta feitura material e simbólica de que se caracteriza o urbano, a dimensão artística participa como constituinte, havendo entre ambas uma sintonia processual.[4]

Compreendidas à luz dos processos de constante modificação do tecido urbano que recebe coleções públicas, abertas, urbanas, nos colocamos diante das mesmas dificuldades pelas quais passam quaisquer outras coleções e cidades. Ou seja, o terreno movediço do qual se alimentam as cidades, suas políticas públicas para a arte e a cultura, modeladas à luz das urgências interpoladas entre o viver e o existir nos conduzem à problemática pela qual passa a escultura de Benetton, tanto quanto o conjunto de esculturas públicas da Unicamp. Esta dificuldade pode aumentar diante de peças que, tal qual a peça em questão, pautam-se por uma forma abstrata, não identificada ou corretamente sinalizada na paisagem e que não tem sido memorada pelas estruturas da Universidade que a representam.

Apesar da poética de Benetton considerar o contexto que deseja o habitar de seus interatores, nota-se que se processa sobre sua presença física, uma ação determinante da velocidade das transformações da paisagem, do peso operado pelo tempo sobre sua estrutura, da pressa com a qual se solapam as possibilidades de maior interação e interesse dos transeuntes urbanos pelo dado artístico.

Considerações finais

Ao analisar a vida e a produção artística, bem como aspectos do momento histórico vivido pelo escultor Simon Benetton é impossível distanciar a poética apresentada por ele a partir de códigos mais subjetivados que demandam determinada forma de inserção e interação com sua obra que o distanciam dos contornos vivenciados nos grandes centros urbanos, tanto quanto nos campi universitários. A ausência de sinalização adequada parece ser elemento parcial neste problema que vive a arte em espaço urbano, hoje. Concorre para sua visibilidade mais que a mera identificação; as urgências e demandas cotidianas demonstram a falta de tempo para a arte, para suas instituições, para suas variantes formas de apresentação e instauração no espaço de fluxo urbano. No que diz respeito à escultura pública, criada por Benetton, durante toda sua trajetória artística, percebe-se que há clara intenção de interação dos indivíduos que as perpassam. Contudo, esse elemento de suas esculturas não encontra soluções rápidas ou efetivas na acirrada concorrência com a vida urbana. Este sintoma replica-se por outras obras localizadas em diferentes cidades do Brasil.

Na UNICAMP, a aparente indiferença identificada em parte dos usuários do campus entrevistados, para com a obra evoca o estatuto de resistência assumido por demais formas da arte vinculada no espaço urbano da atualidade. Esse fator não pode ser lido como forma de culpabilizar de forma alguma os alunos, funcionários, mas sim como sintoma social que atravessa a educação universitária e demanda da arte esforço redobrado para se fazer presente no interesse coletivo. Estímulos mais vultosos podem colaborar para que, à médio prazo, este estatuto verificado possa ser retificado.

Citações

[1] Trecho retirado do site do artista e traduzido do original em italiano. Ver em: <http://www.simonbenetton.com/ipercorsi.html> “La scultura nasce dalla piastra di acciaio che rappresenta "l'agglomerato urbano", l'idea prende una forma ritmica che si proietta nello spazio come anelito vitale e libertà del pensiero.”

[2] Termo utilizado por Simon Benetton para denominar um recorte de sua produção, originalmente em italiano *Macroscultor*e. A citação pode ser igualmente recuperada em seus textos disponibilizados no site oficial do artista.

[3] Trata-se do artigo publicado pelo site Estudos de Museus disponibilizado em: (https://estudodemuseus.wordpress.com/arte-no-campus-unicamp/)

[4] Vera PALLAMIN. Arte Urbana: SP: Região Central: Obras de caráter temporário e permanente, 2000, p. 15

Referências Bibliográficas

PALLAMIN, Vera. Arte Urbana: SP: Região Central: Obras de caráter temporário e permanente, 2000.

LOURENÇO, Maria Cecília França. (org) Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP. São Paulo: Edusp, 1997.

FUREGATTI, Sylvia. Arte no Campus – Unicamp. Estudos de Museus de Arte. Disponível em: <https://estudodemuseus.wordpress.com/arte-no-campus-unicamp/>Acesso em: 27/10/2018.

BENNETON, Simon. PERCORSI. Disponível em: <http://www.simonbenetton.com/ipercorsi.html> Acesso em: 15/10/2018.

BONOMI, Giorgio. A harmonia humana da escultura. Ponte Sor, Alentejo: 2011.

CRISPOLTI, Enrico. Arquivos históricos Simon Benetton. Disponivel em: <http://archiviostoricosimonbenetton.com/> Acesso em: 14/10/2018

Eixo Temático 3: O espaço urbano como lugar de alteridade e de compartilhamento: experiências, ações, projetos.

Os desafios da arte na cidade: o caso de José Resende

Los desafíos del arte en la ciudad: el cazo de José Resende

Tatiana Sampaio Ferraz (UFU)
tatiferraz@gmail.com

Resumo

Desde o início de sua produção, em meados dos anos 1960, as proposições artísticas de José Resende utilizam-se da materialidade urbana como motor para o trabalho – seja ela veículo ou tema da obra. O percurso traçado por Resende nos domínios da arte ergue-se num substrato construtivo, influenciado pela formação em arquitetura e urbanismo. Sua prática artística aproxima-se de algumas preocupações originais do pensamento escultórico, principalmente quanto à sensibilização em relação ao peso e à matéria. Tanto a materialidade quanto o problema da não fixidez do trabalho de arte corroboram para uma visada sobre a experiência da cidade. Tais imbricações vem sendo exploradas desde os anos 1970 e, de certa forma, tomaram corpo e escala na década de 1990, quando o sistema da arte se aproxima da cidade e passa a enfrentá-la de modo mais direto, tal como o caso do projeto Arte Cidade.

Palavras-chave: José Resende; Projeto Arte e Cidade; escultura comtemporânea

Resumen

Desde el inicio de su producción, a mediados de los años 1960, las proposiciones artísticas de José Resende se utilizan de la materialidad urbana como motor para el trabajo - sea ella vehículo o tema de la obra. El recorrido trazado por Resende en los dominios del arte se alza en un sustrato constructivo, influenciado por la formación en arquitectura y urbanismo. Su práctica artística se aproxima a algunas preocupaciones originales del pensamiento escultórico, principalmente en cuanto a la sensibilización en relación al peso ya la materia. Tanto la materialidad como el problema de la no fijeza del trabajo de arte corroboran para una visada sobre la experiencia de la ciudad. Tales imbricciones vienen siendo exploradas desde los años 1970 y, de cierta forma, tomaron cuerpo y escala en la década de 1990, cuando el sistema del arte se acerca a la ciudad y pasa a enfrentarla de modo más directo, tal como el caso del proyecto Arte Ciudad.

Palabras clave: José Resende; Projeto Arte e Cidade; escultura contemporánea

Em entrevista concedida por José Resende em 2006, o artista relata que o trabalho desenvolvido durante a primeira mostra do Arte Cidade[1], em 1994, relacionava-se diretamente à imagem do tempo da construção no meio da cidade, dos aparatos construtivos de grande escala. Algo da ordem do espetáculo da metrópole, "um monte de gente fica vendo o bate-estaca, vê se pega o dedo de alguém... essa coisa meio perversa"[2]. Tratava-se de uma instalação efêmera com blocos de granito e guindaste [1]. Os elementos constitutivos da instalação foram identificados no próprio terreno oferecido pela organização do evento. Sob a orientação do artista, o mecanismo de içar era acionado e passava a mover os blocos empilhados, como se reorganizasse a construção infinitamente.

Imagem 1: José Resende | Sem título, 1994. Peça efêmera com blocos de granito e guindastes. Arte cidade: a cidade e suas janelas. Antigo Matadouro Municipal, São Paulo.

A orquestração dos módulos construtivos marcava um procedimento engenhoso do artista ao lidar com a instabilidade da matéria urbana chegando mesmo a lembrar a imagem de um castelo de cartas. Os pontos de apoio entre os módulos mostravam-se precários; as pedras eram irregulares, mas resistiam ao conjunto numa certa conformação pela inércia proporcional ao grande peso. É como se a construção nunca chegasse a uma existência estável por completo. E sua incompletude, por conseguinte, construía, assim, uma imagem-metáfora do que apreendemos como ideia de "cidade" nas últimas décadas.

Sob o caráter instável da obra, Resende esclarece que "o trabalho não tem uma configuração que lhe seja o certo. Há sempre uma ação, e essa ação está impressa no sentido do trabalho; está ali, presente"[3]. O gesto, que junta uma coisa à outra, que equilibra uma peça sobre a outra, é pressuposta na forma. As ações são partes constitutivas da obra e, neste caso, são necessariamente evidenciadas na instalação, carregam uma memória daquele esforço que generosamente se mostra à compreensão de como aquilo é feito, como se estabiliza. Ao vivenciar a obra, o observador refaria essa ação pelos indícios do trabalho do artista.

As reatualizações duraram cerca de dez dias, a configuração era refeita a cada momento. O artista explica que "cada vez que tinha que se equilibrar, aquilo era um pouco diferente. A ideia do guindaste

é muito essa coisa mesmo, do canteiro de obra onde você é meio hipnotizado por aquelas máquinas, aquelas coisas”[4].

Desde o início da produção, em meados dos anos de 1960, as proposições de Resende utilizam-se da materialidade urbana como motor da obra – seja como veículo ou tema. Se considerarmos que o percurso traçado pelo artista no universo da arte até então ergue-se num substrato construtivo – influenciado pela formação acadêmica em Arquitetura – e que a operação artística deste aproxima-se de algumas preocupações originais do pensamento escultórico – quanto à sua sensibilização em relação ao peso e à matéria –, a construção e a desconstrução do empilhamento é permeada por ambos os campos de conhecimento. Seu interesse pela matéria continua em evidência, tanto quanto suas inquietações sobre a não fixidez do trabalho de arte numa perspectiva contemporânea de cidade.

Sabe-se que as incertezas da matéria e a força gravitacional transfiguradas em comportamentos instáveis foi assunto caro para o norte-americano Richard Serra em meados dos anos 1960. Na série *Props Pieces*, o artista parte da feição eminentemente desequilibrada entre corpos distintos, feitos de chumbo e geralmente agrupados aos pares, para investigar a capacidade de dois pesos equilibrarem-se através do esforço de compressão concentrado entre as peças e entre essas e as paredes nas quais o conjunto se apoia. Cada peça coloca um problema gravitacional diferente. É o resultado do contato entre essas situações gravitacionais (e as qualidades físicas dos materiais) que confere a expressão do trabalho.

No caso de Serra, as construções instáveis também se originaram da cisão instaurada pela noção ampliada de escultura (do caráter narrativo e compositivo tradicionais), que de certo modo vinha sendo preconizada desde as vanguardas modernas. A forma aberta passa a ser determinada em função da massa, gravidade, peso e volume; a escultura aproveita-se do potencial físico do material e da forma para controlar o espaço e estabelecer uma situação inusitada para o comportamento daquele. Ativa, a obra procura surpreender a experiência perceptiva do espectador para além de uma visibilidade puramente óptica.

Essas novas situações espaciais do trabalho de Serra vêm muito das preocupações com o peso, um dos valores mais importantes na concepção de sua obra, e enunciada no filme "Mão agarrando chumbo", de 1969. “O modo de equilibrar peso, adicionar e subtrair peso, concentrar peso, dispor peso, apoiar peso, localizar peso, trancar peso; os efeitos psicológicos do peso, a desorientação do peso, o desequilíbrio do peso, a rotação do peso, o movimento do peso, a direcionalidade do peso, a forma do peso”[5] são verbos gravitacionais dos quais Serra se apropria e indicam a existência intrínseca do corpo em relação, seja esta com outro corpo, com o entorno espacial ou com o observador.

Imagem 2: José Resende e Miguel Rio Branco | Ensaio fotográfico publicado com o artigo "Ausência da escultura" na revista Malasartes, em 1976.

De volta ao trabalho do Arte Cidade I, segundo Resende, a ação do guindaste veio fundamentalmente da referência visual do artigo publicado na Malasartes, em 1976 [6]. Nele, Resende documenta um percurso por São Paulo em imagens preto e branco; o ensaio, que também integra fotos de Miguel Rio Branco, contem recortes temporais e espaciais de situações urbanas em que os materiais apresentam-se em mobilidade, mesmo aqueles que perderam sua função com o uso [2]. Logo na primeira página, os indícios de um "estado de construção eterno" aparecem na fotografia de uma grande avenida (supostamente de tráfego intenso) com a imagem de um guindaste em ação ao fundo. Resende alerta para o espetáculo urbano: como concorrer com essas estruturas na paisagem da cidade? "A monumentalidade de certos equipamentos garante à sua presença uma interferência significativa na paisagem e o inusitado do seu desenho, ao nível da arte, é às vezes mais instigador"[7]. Quais seriam os monumentos da cidade contemporânea?, a mesma pergunta parece ter sido feita pelo artista norte-americano Robert Smithson no seu passeio pelos subúrbios de Nova Jersey, em "Monumentos de Passaic", no qual documenta o seu percurso numa sequência de imagens, como se fossem anotações de um antropólogo descritas num caderno de campo.

A maneira como as fotos foram diagramadas nas páginas da Malasartes compõe uma espécie de caleidoscópio urbano das circulações diárias. Conta Resende: "a gente fotografou várias coisas, o recorte da fotografia de certas intervenções, que um cano de bueiro cria no meio de um negócio; ou num caminhão, onde você vê cargas sendo transportadas como essas turbinas. Tem coisas absolutamente fantásticas em escala" [8].

A reorganização dos elementos encontrados em circulação parece ter sido orientada não por um sistema classificatório pura e simplesmente, mas como uma construção catalográfica, onde a nova espacialização (condição) dos materiais em desuso, desprezados e jogados nos "espaços urbanos de sobra" repunha tal materialidade para o meio.

A reflexão trazida pelo artigo de Resende vem sob duas vias que se auto-alimentam. Ambos os discursos, visual e discursivo, elaboram juntos uma nova prática artística que se aproxima da radicalidade do gesto de Jackson Pollock, do experimentalismo das ações de Allan Kaprow, de uma estratégia inteligente e comprometida com a realidade em Dan Graham, todos diálogos propostos naquele artigo (no qual Resende mistura suas fotos com reproduções de trabalhos destes artistas). O olhar arejado sobre o fazer artístico e a reflexão sobre as referências urbanas e vivenciais nas grandes cidades estava na ordem do dia e foi um dos motores da sua prática artística a partir de 1970.

A história das ocorrências artísticas endereçadas a um acontecimento estético no espaço e no tempo da cidade deve ser entendida dentro dos processos de alargamento do campo de atuação da arte, ora vinculados a uma crítica ao próprio sistema da arte (que origina-se num processo de crítica do objeto e procura criar novos modos de atuação do artista e dos lugares possíveis da arte), ora como ações experimentais que buscavam atualizar as transformações socioculturais dos grandes centros urbanos e deixar impregnar-se por elas.

A partir da década de 1960, em meio ao esgotamento da noção moderna de cidade, num contexto pós-industrial, o meio cultural viu surgir cada vez mais proposições e ações de artistas fora dos espaços institucionalizados. O fenômeno artístico urbano foi rapidamente categorizado como "arte pública" por sua realização em espaços urbanos externos, distinguindo-os daqueles trabalhos que circulavam nos espaços internos legitimados pelos museus e pelo mercado.

A partir daí, tal perspectiva de cidade vem abdicando de seus ideais urbanísticos modernos, abstratos e totalizantes – que procuravam garantir à vida urbana condições estáveis para o desempenho das funções citadinas – para deixar-se regular pelas contingências de uma sociedade instável, num corpo disperso, fragmentado. Segundo a filósofa Otília Arantes, "a cidade passa a ser vista como uma rede de relações diacrônicas e sincrônicas, como lugar: corte estrutural de espaço e tempo, condensação simultânea de vários tempos e valores históricos" [9].

Nesse sentido, cabe nos perguntar como as atuações em escala urbana se modificaram ao longo das últimas décadas, a partir da premissa moderna da imersão da arte na vida e dos processos de "modernização" das cidades, e quais são os desafios impostos pela nova dinâmica metropolitana à produção atual. Que valores distintos – se é que existem – teria um trabalho de arte ao se "impregnar" de cidade, lado a lado com as perturbações do fluxo da vida cotidiana? Quais seriam as estratégias contemporâneas capazes de produzir uma distinção na temporalidade e no espaço fragmentados da metrópole? Quais são as possibilidades de atuações efetivamente "públicas" e em que níveis elas se dão: por sua acessibilidade espacial, social, ideológica, cultural, política...?

Muitas são as indagações sobre o uso do termo "arte pública". O artista francês Daniel Buren, em texto publicado em 1998 (e reeditado em português em 2001)[10], abre caminho para tais indagações: por quê qualificar uma arte como "pública" apenas por sua aparição em espaço urbano, frequentemente externo, de livre acesso na cidade? Que mecanismos garantem que o encontro com um trabalho de arte o torne efetivamente público? Por quê uma obra pertencente ao acervo de um museu público – ou sustentado com recursos públicos – não haveria de levar o mesmo adjetivo qualificador? Buren chega a duvidar do caráter indubitavelmente público da rua, na qual uma obra é necessariamente designada como tal.

As inquietações de Buren sinalizam para um segundo extrato de questionamentos relativo à interdependência de campos que tradicionalmente são entendidos como opostos: o público e o privado. Debruçar-se sobre essa antiga dialética exige um esforço muito mais amplo do que o mapeamento de especificidades nas fronteiras entre indivíduo e comunidade; envolve, também, imprecisões da chamada esfera pública em diversos níveis, políticos, sociais e físicos – estes tomados no âmbito do

urbano e arquitetônico. Aspectos do poder público, da privatização e do mercado, termos como espaço público e espaço semippúblico, conceitos como domesticidade e publicidade problematizam os níveis de sociabilidade na metrópole e implicam em "capacidades" contemporâneas possíveis de apropriação e pertencimento.

Grande parte dessa produção artística se engendra nas variações da matriz urbana e da esfera pública e acaba repondo o problema detonador de volta à esfera da vida. Para a crítica de arte norte-americana Miwon Kwon, a expansão de engajamento da arte com a cultura favoreceu lugares públicos externos em relação à tradição de confinamento, física e intelectual, própria do modernismo [11]. Na tentativa de compreender o fenômeno norte-americano de caráter "público", Kwon tratou de esboçar alguns paradigmas frequentes impressos ao longo de quase quarenta anos desse tipo de inserção artística, a qual era comumente engessada numa única categoria [12].

Uma primeira ocorrência, denominada arte-em-lugares-públicos, refere-se às esculturas modernas autônomas que independeriam do lugar onde se instauram, podendo aparecer tanto na rua como em um acervo museológico. Já a produção designada por arte-como-espaço-público envolve trabalhos encomendados que funcionam como mobiliário urbano, construções arquitetônicas ou ambientes paisagísticos. Uma terceira ocorrência, a arte-em-interesse-público refere-se àqueles trabalhos atrelados em primeiro plano a questões sociais, ativismo político e/ou colaborações de "comunidade". Segundo Miwon, a passagem de uma ocorrência à outra e a concatenação das mesmas na história estão intimamente ligadas ao processo de comodificação da cultura e das cidades [13]. Ambas instâncias são pressionadas – seja pelas instituições culturais regidas pelo mercado, pelo poder público e sua dinâmica administrativa marqueteira, ou pelas próprias pressões sociais das comunidades e das novas sistemáticas do território urbano.

Nos domínios das manifestações artísticas endereçadas à cidade no Brasil – mais especificamente, em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro – é difícil identificar uma cultura de incentivo governamental e/ou de interesse empresarial, tal como existe nos Estados Unidos, endereçada a um programa aberto à ressignificação do espaço coletivo da cidade, a não ser pela experiência passada de encomendas públicas de monumentos. Aqui, notamos uma profusão de iniciativas individuais e efêmeras que têm buscado atuar na cidade (e a partir da vivência nela) como provocadoras de situações e ambiências capazes de modificar mesmo que temporariamente a dinâmica urbana cotidiana, espacial e temporalmente. Esta mudanca pode ser tanto em termos de ressignificação da paisagem quanto por meio de novos percursos nos seus trajetos diários (a exemplo de Resende).

O surgimento do frame "arte pública" na história da arte conduzido pela construção de certas ações pós-1960 em concatenação com o esgotamento da utopia moderna, relaciona-se aos processos de comodificação da cultura[13] tanto quanto às novas demandas de reaproximação da arte à esfera da vida. Tais aspectos implicaram uma atuação cada vez maior na cidade como crítica aos processos de institucionalização e de "mercantilização" do objeto artístico, projetando-se mais decisivamente no espaço[14].

As experiências norte-americanas da *minimal art* e do *site specificity* fundam-se na estruturação do sujeito, na medida em que a crítica ao modelo cartesiano instaurou uma nova dimensão da experiência, fenomenológica, caracterizada por uma resistência ao sistema de arte vigente. Contrárias à lógica mercadológica do confinamento dos museus e galerias, muitas dessas experiências se instauraram na matriz urbana dos espaços abertos da cidade.

No Brasil, a possibilidade de instauração da arte na cidade parece configurar-se mais em termos culturais do que efetivamente espaciais, dado o dinamismo diário e a instabilidade vivida em território urbano. Em plena década de 1970, Resende é exemplo mais uma vez das preocupações dos produtores de arte com o meio. No mesmo artigo já citado, publicado na revista Malasartes, o artista analisa o fato da ausência da escultura na cidade ser fruto de um processo de veiculação da arte alheio às regras do mercado. A inviabilidade dessa presença, diz ele, é um dos problemas fundamentais para o artista do período, sobretudo quanto à indagação dos espaços possíveis para a produção e atuação da arte.

ORIGENS DE UMA INQUIETAÇÃO

A atividade artística de Resende também bebeu no caldeirão paulistano dos anos 1960, onde o circuito cultural viu brotar um núcleo de artistas experimentais com grande viés crítico em torno da Rex Gallery. Fundada pelos próprios artistas, Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Resende e Carlos Fajardo, a galeria funcionava como uma cooperativa [15]. De viés experimental, o espaço acolheu cinco exposições ao longo dos dois anos. O grupo propunha entre outras coisas, a superação dos sistemas viciados de seleção para os salões de arte, desafiar os valores da arte instituídos no campo da produção e da crítica, e ainda contavam com uma publicação em formato de boletim, no intuito de divulgar suas ideias, "instruindo e divertindo o público leitor".

A "experiência rex" pós-1964 coincidiu com o período em que Resende ainda estava na faculdade. Resende explica que a união desses artistas foi fruto do descontentamento do circuito da arte: "a Rex Gallery surge em solidariedade a um protesto contra a exposição Proposta 65, na FAAP, que censurou um trabalho do Décio Bar, retirado da mostra. Geraldo, Leirner, Wesley (sendo este o cabeça do protesto) também retiraram seus trabalhos". [16]

Além disso, para Resende, o convívio com Duke Lee foi fundamental para o acesso à informação que circulava no mundo por meio de revistas como *Artforum e Art International.* "Essa revistas eram o início, eram o nosso gibi de informação. Foi o momento em que a informação passou a ser levada em consideração, pois não eram as caretas revistas francesas de arte – estas, um meio de referências quase que de decoração para os grandes mestres. A produção daquele momento passava a ser conhecida e veiculada por instrumentos mais modernos" [17], englobando, como sabemos, a questão norte-americana.

As proposições do Grupo Rex tinham um forte conteúdo lúdico, de jogo irônico de palavras, próximo a estratégias duchampianas (pelo uso banal dos objetos). Elas possuíam um vínculo direto com a realidade urbana, e eram construídas a partir de um vocabulário pop. O crítico Walter Zanini também identifica nelas uma certa aproximação dos paulistas com as experiências do grupo Fluxus. De modo análogo, os "rex" desenvolveram uma estratégia contra o imperialismo cultural do meio artístico (porém sem a forte orientação política daquele), reagindo aos sistemas institucionalizados ao longo da década de 1950 (bienais, MAM, galerias).

O distanciamento "pop" acrescido do dado humorístico que a situação paulistana de província agregava à celebração da cultura de massa remonta ao ambiente em que Resende dá início aos seus primeiros trabalhos, atento às transformações na paisagem urbana e na recente ocupação da cidade, inspirado pela ideia de "suburbia". Bibelô: a secção da montanha, de 1967, premiado na mostra inaugural da Jovem Arte Contemporânea [18], no MAC-USP, possui um conteúdo operacional lúdico herdeiro das experimentações rex. A ironia sobre uma certa nostalgia de natureza a se preservar se fazia desde o título. A peça era uma seção de montanha com terra, cuja contensão era feita por um aparato de acrílico e madeira forrada de fórmica preta. A "paisagem-objeto" concebida como bibelô discutia, nas palavras do próprio artista "o que seria natural e o que seria o pensamento, tratado como kitsch. Reduzida no tamanho, a coisa ganharia o caráter de um "bibelô".

Em 1968, Resende integra a exposição do grupo que futuramente se reunirá em torno da Escola Brasil, realizada na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. As obras reunidas ali eram, em sua maioria, remanescentes dessas referências de subúrbio. Além dos trabalhos de Resende de títulos sugestivos – Jardim Claro-Escuro, Espaço Atlântico, Paisagem Cubista, Horizonte A e Horizonte B – o trabalho de Luís Paulo Baravelli indicava esse sabor urbano em transformação tanto quanto as fotografias de Fajardo.

A partir de 1970, segundo o próprio Resende, os trabalhos ganham uma característica que vai ser desmembrada na produção posterior. A articulação de coisas que foram utilizadas nos trabalhos passam a ter como repertório elementos ligados à construção: cubos, chapas, pedras, pranchas de granitos, lâminas de vidros, cabo de aço e tubo de aço inox pintado, entre outros. Em geral, todos os ingredientes são manufaturados pela construção civil e carregam a memória desse agenciamento industrial.

Essa fase é tomada pela experimentação com o desenho e produz uma série de esculturas lineares. O desenho sempre foi instrumento de compreensão da estrutura e da construção, cuja intenção era a de mobilizar a escultura espacialmente. Para o artista, "o processo de criação é um pensamento que vem das relações em que as coisas são construídas, uma coisa se agrega à outra. Estas, em vez de serem transformadas por uma ideia tradicional do escultor – de uma pedra que é transforma em uma forma ao abstrair-se o seu caráter de pedra – surgem como construções que pressupõem o projeto como um processo de pensar. O desenho organiza o raciocínio em termos gráficos. O caminho de Resende sempre esteve vinculado ao pensamento pelo projeto e pelo desenho, influências da formação inicial de arquiteto, bem como dos ensinamentos com Duke Lee – que tinha o desenho como instrumento de exercitação do olho.

Imagem 3: José Resende | Jardim de Jacques Tatit, 1971. Pedra e ferro, 30 x 200 (diam.) cm. Col. do artista.

Alguns anos depois da série Suburbia, Jardim de Jacques Tatit (imagem 3) dá continuidade às inquietações do artista relativas ao surgimento dos subúrbios, as quais tiveram ampla ressonância no meio cultural artístico, seja pela Tropicália, de Oiticica – e de sua atividade junto à favela –, como também de uma informação que vinha via pop art norte-americana. O paradoxo da cidade-paisagem configurou-se na obra em três camadas de pedra e terra sobrepostas escalonadamente (lembrando a contensão da natureza dos terraços orientais), contidas em cintas metálicas. A imagem desses cercamentos força os vínculos entre natureza e construção, e nos remonta novamente à suburbia, cujo significado original em latim é "cercanias da cidade".

O título da obra alude ao repertório francês de Jacques Tatit no filme "Mon Uncle", cujo protagonista Monsieur Houlot personifica a inadequação do sujeito poético e sensível às novas formas de atuação social estabelecidas pela estética urbana funcionalista entre os anos de 1940 e 1950. A crítica ao urbanismo funcionalista parte da referência cultural francesa de jardins arquitetonicamente planejados – dos jardins domésticos que incorporam dentro do quintal, segundo o artista, "um mini-racionalismo em pílulas dos parques". No filme, os jardins geometricamente alinhados forçam caminhos "absurdos" para o desenvolver da ação social.

A introdução de uma natureza completamente mimetizada, e assim domesticada, contrapõe-se aos jardins suburbanos da metrópole paulistana de meado de 1970. A experiência do artista condensada na obra reforça a relação paradoxal entre a utopia implícita no projeto construtivo da arte e a realidade urbana da periferia paulistana.

Arte na cidade

Os interesses pelos novos vínculos entre a prática artística e as experiências cotidianas remetem ao processo histórico de alargamento de seus limites objetuais e de sua natureza linguística. Uma das direções tomadas com o esfacelamento das linguagens modernas na esfera da arte a partir de 1960 apontou para o surgimento de manifestações que pleiteavam lidar com aspectos da cidade – no e sobre seus lugares – e que passam a solicitar um observador mais atento e atuante, cuja manifestação se dá na experiência espaço-temporal.

Na trajetória de Resende, a discussão sobre os lugares da arte na cidade acontecem ora sob formalizações temporárias, como vimos no trabalho do Arte Cidade (1994), aproximando-se da terceira vertente apontada por Kwon, ora como adições permanentes em meio ao vai-e-vem da cidade, em espaços abertos postos ao rés-do-chão, impregnando-se dos acontecimentos cotidianos, à exemplo da obra instalada na Praça da Sé, em São Paulo, em 1979 e de Passante, implantada em 1996 no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro (imagem 4) (mais próximas da segunda vertente de Kwon).

Imagem 4: José Resende | O Passante, 1996.
Aço corten, 12 x 9 x 4 m. Largo da Carioca, Rio de Janeiro.

Explica o artista que as chances de intervenção em escala maior, metropolitana, não são alternativas que apareçam por vontade própria. Desde os anos da Escola Brasil [21], havia um namoro com uma escala de cidade, mas ela se dava ainda com elementos economicamente viáveis para você manipular, portanto se processando em tamanhos mais domésticos. Foi apenas em 1978 que Resende viu sua primeira oportunidade em atuar de modo incisivo na cidade: o projeto de reforma da Praça da Sé. Mobilizado pela instalação da linha de metrô, o projeto urbanístico possibilitou a encomenda da peça para o local. Atualmente, a situação do local onde fora implantada a obra desprivilegia qualquer ponto de vista para uma apreensão do trabalho, quer para o pedestre quer para quem passa dentro de veículos automotores.

Diferentemente da situação paulistana, as condições em que se encontra a obra O passante se mostram mais favoráveis a uma pactuação do público com o trabalho. Neste caso, a longa peça de aço corten cria uma dissonância no calçadão do largo cuja paisagem horizontal é produzida pelo vetor da massa humana que ali passa diariamente. Seja abertamente na cidade ou em recinto museológico, Resende ressalta que "somente o convívio, um processo lento de relação, poderá criar, para as esculturas, esta condição de bem público" [22].. É como se a obra aderisse por diferença à situação do homem comum, do pedestre trabalhador que frequenta aquele lugar e se identifica com a imagem do "passante".

Na década de 2000, novos desafios foram postos ao artista, com situações complexas do ponto de vista urbano e de escala. Em 2001, Resende realiza um projeto para a quarta edição do Arte Cidade (imagem 5). O contexto agora é a zona leste de São Paulo, especificamente, o Pátio do Pari. O pátio foi inaugurado pela em 1891, e servia como estacionamento de vagões, depósito de mercadorias e ponto de carga e descarga. A obra foi executada em terreno lindeiro à av. Radial Leste, que se desenvolve linearmente do pátio em direção à zona leste. A situação coloca, sobretudo, o problema da reutilização dos terrenos lindeiros à ferrovia e o seu potencial para investimentos intensivos, no contexto de uma nova reestruturação da cidade.

Imagem 5: José Resende | Sem título, 2002. Obra efêmera com vagões de trem e cabo de aço, Artecidadezonaleste, Pátio do Pari, São Paulo.

Resende lida com essa situação de decadência e abandono da região por meio de uma construção irônica a partir do jogo inusitado de vagões em posições não-funcionais. Os vagões nunca aparecem sozinhos, autoportantes; eles participam de um sistema estrutural de mútua dependência que nos remete novamente à ideia de jogo. A instalação sequencial dos elementos essencialmente urbanos promove uma nova existência aos equipamentos abandonados da cidade, se colocam livres, com total disponibilidade para negociar outras funções "desinteressadas" no cotidiano da cidade, funções estas que aludem a um jogo coreografado, um passo de dança musicalizado, um acidente estrutural que lembra o encadeamento de peças de dominó ou cartas de baralho.

O encadeamento dos vagões não é nem uma afirmação da verticalidade própria da linguagem escultórica, nem referente à força horizontal típica da paisagem de várzea, exemplar aqui no caso da antiga região alagadiça da Várzea do Carmo. Sua obliquidade brinca com a própria ideia de escultura e arquitetura; um vetor que a princípio não se sustenta pelas leis gravitacionais; para tanto faz-se necessário sistemas de contrapeso estruturados por cabos de aço que possibilitam suspender a matéria, desenhando o movimento no ar.

Esse efeito provisório promovido pelo trabalho de Resende conduz a uma reflexão sobre a história da cidade e suas camadas encobertas pelos processo especulativos imobiliários que abandonaram determinados locais em detrimento de outros. A arte de manipular "lugares comuns" e tornar os acontecimentos "habitáveis" é exaustivamente analisada por Michel de Certeau no livro "A invenção do cotidiano". Ao tratar da experiência contemporânea de cidade, o autor elege a invenção de memória como estratégia pela qual o espectador lê a paisagem reportando-se à sua experiência acumulada [23]. É como se tivéssemos que remover uma fina película para deixar ver-se por entre as camadas históricas da cidade, num jogo de espaços.

A experiência de macrometrópole de países em desenvolvimento implica uma familiarização com o contexto/localidades pela ativação da memória. A aceleração das transformações urbanas promovidas na capital paulistana conduziram ao sucateamento da estrutura ferroviária, apresentando uma situação inerte e residual no Pátio do Pari. Resende se apropria de tal situação e produz um monumento por ironia ao denunciar a estagnação do transporte ferroviário, fazendo dos vagões peças de um quebra-cabeça agigantado.

Quatro anos mais tarde, Resende concebeu uma de suas obras mais contundentes endereçada ao espaço público, seguindo suas preocupações com o uso dos equipamentos urbanos, agora na cidade de Porto Alegre onde foi realizada a Bienal do Mercosul. "A ideia proposta foi que existisse não uma instalação de um trabalho na cidade, como algo que fosse implantado lá, mas um acontecimento no uso, como se fosse um equipamento urbano de uso na cidade" [24]. Segundo o artista, "Porto Alegre, dada às bienais todas, é coalhada de esculturas, e que ficam ali de uma maneira absolutamente tradicional. Não tem ligação com nada e acabam sendo roubadas ou deterioradas" [25].

"Olhos atentos", uma plataforma de aço com dimensões 30 x 2,5 m, surgiu de uma relação da dimensão de uma viga de aço de um metro de alma e a possibilidade de um menor apoio possível (de dois metros) em relação ao balanço que ela pudesse suportar. Resultado de um cálculo de engenharia, pelo qual a peça poderia ter 28 metros de balanço, estendendo-se à paisagem do rio Guaíba, o trabalho acabou incorporando a solução de duas vigas idênticas que se amarravam uma à outra. É dessa solução que surge a configuração final do trabalho em uma espécie de passarela. A viga foi transformada em equipamento-mirante para que os habitantes da cidade pudessem contemplar a paisagem.

Citações

[1] O Arte Cidade é um evento temporário que tem como preocupação o diálogo da arte com a problemática urbana. O projeto foi idealizado por Nelson Brissac Peixoto e já contou com quatro edições, todas realizadas na cidade de São Paulo. Delas, Resende teve participação em duas: "Arte Cidade: cidade sem janelas", em 1994; e "Artecidade zonaleste", em 2002.

[2] Trecho da entrevista com o artista, concedida em 2005 para a autora deste artigo.

[3] Op. cit, 2005

[4] Op. cit, 1997

[5] SERRA, p. 52.

[6] RESENDE, 1976.

[7] Op. cit, 1976

[8] Trecho da entrevista com o artista, concedida em 2005 para a autora deste artigo.

[9] ARANTES, 1998 : 168.

[10] BUREN *apud.* DUARTE, Arantes, 1998 : 168.

[11] KWON, 2002 : 56-99.

[12] Op. cit, 2002

[13] O advento da "comodificação" da cultura foi teorizado por Otília Arantes como reflexo do esgotamento da ideologia moderna devido ao seu endurecimento e positivação, frutos das pressões do capital e do mercado e do recrudescimento do fetichismo. A partir dos anos 1960, a cultura atingiu um grau de funcionalidade nunca antes visto. Exemplo disso são os grandes museus, como a franquia Guggenheim, edificados numa "arquitetura da comunicação", e não do espaço, caracterizados pela frivolidade e pelo esteticismo. Cf. ARANTES.

[14] Os trabalhos passam a se reconhecer num mundo da cultura que se vê impregnado pela produção em massa, pela televisão, pela propaganda, pelo alto consumo de mercadorias e bens de serviços culturais. Ao mesmo tempo em que esse sistema torna a posição e o significado da arte possíveis, ele tende incessantemente a cooptá-la (tal como vemos nos programas de "embelezamento" das cidades via implantação de formas de arte enquadradas na chave de uma categoria "arte pública"). Sobre o o fenômeno do "embelezamento das cidades", próprio dos anos de 1980, cf. ARANTES.

[15] Suas instalações localizavam-se nos fundos da loja Hobjeto, de Geraldo de Barros, à rua Iguatemi.

[16] Idem.

[17] Trecho da entrevista com o artista, concedida em 2005 para a autora deste artigo.

[18] 1ª Jovem Arte Contemporânea, mostra promovida pela então diretor do MAC-USP, Walter Zanini. A série de exposições que se seguiu teve um forte conteúdo experimental, tal como se viu em 1972, quando o espaço museológico foi loteado por sugestão de Donato Ferrari e distribuíram-se as partes "democraticamente" entre todos os inscritos na mostra.

[19] FERREIRA, p. 20.

[20] Trecho da entrevista com o artista, concedida em 2005 para a autora deste artigo.

[21] A Escola Brasil funcionou entre 1970 e 1974, e era encabeçada por Resende, Fajardo, Eduardo Nassar e Baravelli.

[22] RESENDE, 1999 : 14.

[23] CERTEAU, 1954 : 45-56.

[24] Trecho da entrevista com o artista, concedida em 2005 para a autora deste artigo.

[25] Op. cit, 2005

Referências bibliográficas

ARANTES, Otília B. Fiori. Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. São Paulo: EDUSP, 1998.
DUARTE, Paulo Sérgio (ed.). Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
CERTEAU, Michael de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.
FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. Situações: arte brasileira - anos 70. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000. (catálogo de exposição)
KWON, Miwon. One Place After Another: site specific art and the locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2002.
RESENDE, José. Ausência da escultura. Malasartes, n. 3, pp. 4-8, abr.-jun. 1976.
_____. José Resende. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
SERRA, Richard. Richard Serra. [Entrevista com o artista]. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. (catálogo de exposição)
Entrevista de José Resende a Tatiana Ferraz, SP, 2005

CIDADE, MEMÓRIA E TRAJETO: O CAMINHAR COMO OPERAÇÃO POÉTICA

CIUDADE, MEMORIA Y CAMINO: EL CAMNAR COM OPERACIÓN POÉTICO

Renato Barros Almeida (IA - Unicamp)
natobaral@gmail.com

Resumo

O artista, como mais um habitante da cidade contemporânea, vivencia o espaço urbano cotidianamente, sendo igualmente afetado por questões de ordem política, cultural, social e econômica. Este artigo apresenta uma breve discussão cujo foco é direcionado a pensar o espaço urbano, considerando a ação de "caminhar" como procedimento artístico, maneira de coletar informações em uma operação que lembra uma arqueologia urbana, em que objetos e experiências ganham o status de artefatos e carregam forte carga simbólica, representando parte da história de uma sociedade. Para isso, apresento também o relato processual da obra "Trajeto 1: memória", trabalho autoral que se relaciona ao conceito de memória e expõe meu ponto vista como artista e habitante da cidade de São Paulo, uma cidade estruturada por tensões, atitudes de exclusão e geração de conflitos sociais.

Palavras-chave: Cidade; espaço urbano; trajeto; caminhar; memória.

Resumen

El artista, como un habitante de la ciudad contemporánea, vive el espacio urbano cotidianamente, siendo igualmente afectado por cuestiones de orden político, cultural, social y económico. Este artículo presenta una breve discusión cuyo foco se dirige a pensar el espacio urbano, considerando la acción de "caminar" como procedimiento artístico, manera de recoger informaciones en una operación que recuerda una arqueología urbana, en que objetos y experiencias ganan el status de artefactos y cargan fuerte carga simbólica, representando parte de la historia de una sociedad. Para ello, presento también el relato procesal de la obra "Trajeto 1: memoria", trabajo autoral que se relaciona con el concepto de memoria y expone mi punto de vista como artista y habitante de la ciudad de São Paulo, una ciudad estructurada por tensiones, actitudes de exclusión y la generación de conflictos sociales.

Palabras clave: ciudad; espacio urbano; camino; caminar; la memoria.

A cidade é locus para as experiências humanas, guarda em sua estrutura material e simbólica a história de cada povo, assim "como toda vivência da sociedade e dos indivíduos constituem a mutável, mas sempre eloquente imagem da cidade". (ARGAN, 2005 : 7).

À luz do que apresenta Argan (2005), considera-se que o artista é um sujeito influenciado pelo contexto histórico vigente, por mais que essa influência não seja percebida concretamente na materialidade dos trabalhos produzidos, a cidade sempre foi fonte motivadora e produtora de pensamento artístico.

> O fato é que o artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade, são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição. (ARGAN, 2005 : 221).

Argan (2005) coloca que arte e cidade construíram uma relação de coexistência e troca, ambas evoluem por invenções sucessivas, na qual a cidade é modelo para a arte, no sentido de ponto de motivação ou assunto. Assim, a cidade contém arte e é também formada por ela. "A cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz". (ARGAN, 2005 : 74).

O espaço urbano é abordado e compreendido aqui como resultado de uma sociedade que promove ou se baseia em práticas e relações sociais guiadas pelo poder do capital (ALVAREZ, 2013 : 12). Nesse sentido, a cidade contemporânea pode ser considerada como um espaço de segregação, separação de classes sociais e funções, um lugar de geração de conflitos políticos, desafiando a natureza pela predominância do urbano sobre o campo, tornando-se espaço de luta predominantemente territorial, com sua existência política inerente à sua existência material:

> Ao contrário da cidade antiga, fechada e vigiada para defender-se de inimigos internos e externos, a cidade contemporânea se caracteriza pela velocidade da circulação. São fluxos de mercadorias, pessoas e capital em ritmo cada vez mais acelerado, rompendo barreiras, subjugando territórios. (ROLNIK, 1995 : 9).

Como habitante da cidade contemporânea, vivo e construo, sob essas circunstâncias contraditórias e espaços de tensionamentos, grande parte de minha identidade, utilizando-me da arte como forma de dialogar com esse meio.

Considero que o espaço urbano também se estrutura como uma construção mnemônica, representada concretamente por sua materialidade arquitetônica, urbanística e monumental, seja pelo trabalho de estudiosos que registram e passam para outras gerações a história de seu povo, seja simplesmente por meio da memória que é formada e transmitida pelo indivíduo ordinário.

Na experiência que essa pesquisa propõe, a memória é responsável por ligar minhas lembranças pessoais como artista e indivíduo social que habita coletivamente a cidade contemporânea e minhas referências pessoais do ambiente que habito e no qual interajo ao meu repertório referente às artes visuais somado às teorias de outros campos de conhecimento, tais como a sociologia e a geografia. Assim combinados, esses elementos todos corroboram para formar um pensamento criativo que se materializa por meio da práxis artística.

Em um movimento que parte do olhar individualizado para o espaço compartilhado da cidade, torna-se relevante considerar os conceitos de memória individual e memória coletiva, discutidos por Maurice Halbwachs (1990: 55).

> Seria o caso, então de distinguir duas memórias... uma interior e/ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso.

Segundo esse autor, memória individual ou memória autobiográfica é aquela relacionada ao nosso conjunto de conhecimentos e lembranças referenciados em nossas experiências pessoais, que parte de um corpo e de uma mente individuais, estruturando nosso repertório e nos constituindo como sujeitos únicos ao longo da vida.

Nesse entrelaçamento mnemônico reside uma parte bastante relevante de minha investigação poética atual. Nas experiências que desenvolvo, aqui exemplificadas pelo trabalho que apresento a seguir, coloco-me como artista e habitante da cidade de São Paulo, um indivíduo que morou a maior parte da vida em bairros periféricos e vivenciou a experiência de transitar por longos trajetos de caminhada ou transporte público em busca de experiências culturais, de trabalho ou educação, assim como tantos outros que vivem essa realidade de trabalhadores e que carregam em suas mochilas o que é necessário para passar a maior parte do dia distante de suas habitações.

"TRAJETO 1: MEMÓRIA" (2015-2016)

Na obra "Trajeto 1: Memória (ou Piques-Baobá: às voltas para o esquecimento)", trago diferentes elementos e referências que se conectam à discussão em torno do conceito de memória, a arte realizada no meio urbano e a caminhada como operação poética.

Esse trabalho consiste em uma ação registrada em vídeo, que posteriormente passa por uma edição, resultado em um material videográfico de 13 minutos e 41 segundos.

A proposta se efetiva em um trajeto pré-determinado na região central da cidade de São Paulo, partindo do Início da Rua da Consolação (próximo à Igreja da Consolação) até o Largo da Memória, região conhecida como Anhangabaú.

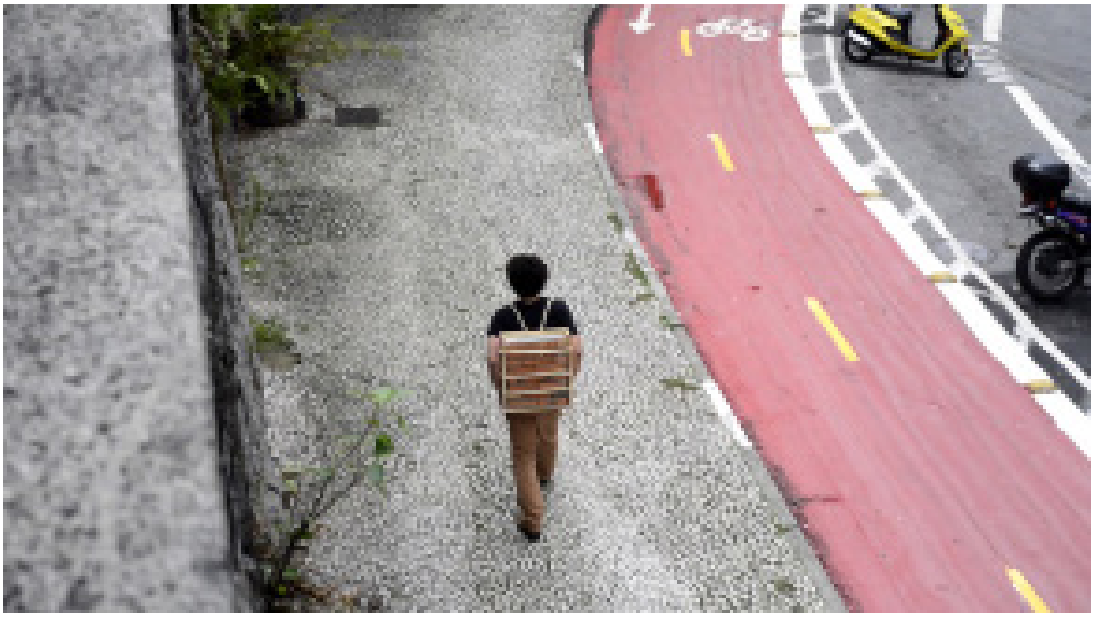


Imagem 1: Frame do vídeo de registro de "Trajeto 1: Memória" (2015-2016)
(Vídeo disponível em: www.youtube.com/watch?v=FJGwUfLYobE)
Acervo pessoal.

Realizo este trajeto carregando nas costas uma espécie de mala de madeira com uma parede de tijolos dentro. Após todo o trajeto feito, essa mala com a parede é descartada no centro da praça junto do monumento Obelisco da Memória (ou Obelisco do Piques). O objeto é confeccionado com alguns tijolos encontrados em um espaço de ruína e outros adquiridos no comércio local da mesma região.

A opção pelo registro da câmera que se locomove acompanhando o corpo em ação é feita propositalmente, uma câmera mais humanizada que age às vezes como um olhar curioso de quem busca compreender um acontecimento, hora se detém, assim como o corpo, ou em outros momentos avança e opta por evidenciar a presença da cidade e seus acontecimentos ordinários.

O registro cria uma relação de importância em planos marcados pelos conceitos abordados no trabalho. Se estabelecermos uma ordem de importância para os elementos pontuados pelo vídeo, teríamos,

em primeiro plano, a mala com a parede de tijolos, em segundo, a cidade, e em terceiro, o corpo. Trata-se de uma ordem de hierarquização que detém em cada um deles um nível de significação para com as intenções do que se discute.

Durante todo o trajeto, é possível perceber uma cidade viva em um fluxo constante, que parece absorver na maior parte do tempo a ação realizada, naturalizando-a, passando ao mesmo patamar das demais coisas corriqueiras que acontecem no entorno.

A mala foi projetada e testada de formas diferentes, desde suas amarrações até a técnica de carregá-la, assim com a maneira de descarregá-la. As cordas utilizadas predem todo o objeto a partir de nós e amarrações, sem parafusos ou qualquer outro material de origem mais mecânica, trazendo o objeto para algo mais próximo de uma artesania, logo, uma ação humana. Ao final do processo, as cordas são rompidas por meio do uso de uma faca que as corta, com a intenção de trazer uma ideia de ruptura entre o objeto e quem o transporta.

Nesse momento, a parede de tijolos é deixada junto ao obelisco, marcando o final de uma ação efêmera que se inscreve nos espaços perenes da cidade e do monumento, tendo os tijolos como ponte entre uma situação e outra, já que ele pode guardar as duas características ligadas ao nível de permanência no espaço.

Imagem 2: Montagem de frames do vídeo de registro
de "Trajeto 1: Memória" (2015-2016)
Acervo pessoal

Durante o trajeto realizado a pé, o objeto, com mais de 30 kg acoplado às costas, promove um transporte que acontece de forma desconfortável e cansativa, um esforço que gradativamente leva ao desgaste físico, análogo à experiência cotidiana e alienante de locomoção urbana realizada pelos habitantes de uma grande metrópole contemporânea. Esse objeto se torna elemento que, simbólica e concretamente, conduz o ritmo do movimento, forçando e mantendo a ação alienada.

A parede carregada pode ser capaz de provocar ou remeter a algumas simbologias mais convencionalmente esperadas em nossa cultura, tais como a ideia de habitação, cidade ou trabalho. De certa forma, carregar essa parede é carregar um pedaço da cidade não só pensada como espaço físico, mas também como um lugar formado por indivíduos que a habitam e lutam para nela sobreviver diariamente. Penso que carregar e suportar o peso dessa mala é também, nesse caso, carregar, mesmo que no campo do simbólico, um pouco das agruras que a cidade contemporânea nos oferece e que constitui a carga física e psicológica que a massa trabalhadora assume diariamente nos grandes centros urbanos:

> Entre os que deserdaram e os que foram deserdados, nem privilegiados nem excluídos, passam pela cidade, anônimos e desenraizados, os trabalhadores que compõem a massa urbana. Para eles a cidade parece reduzir-se ao longo e cansativo trajeto de casa ao trabalho, ao tempo perdido do transporte. Da periferia ao centro, do centro à periferia: o espaço urbano é o que se inscreve entre dois pontos, cujo sentido ameaçador será dado pelos programas de rádio e pelos telejornais sensacionalistas. Que vínculos podem eles tecer como uma cidade temida e evitada sempre que possível? (SANTOS, 2002 : 118)

Segundo informação constante do *Guia de Bens Culturais da cidade de São Paulo* (2012), o *Obelisco do Piques* foi construído em 1814, projeto do engenheiro militar Daniel Pedro Müller, e executado pelo mestre Vicente Gomes Pereira.

O Monumento marcava o cruzamento de uma importante rota comercial da cidade de São Paulo, que tinha a *Estrada do Piques*, hoje conhecida como a *Rua da Consolação*, como uma das principais rotas de entrada na cidade, sendo este monumento localizado no final de seu trecho, ponto de encontro de tropeiros e mercadores.

> Erguido em 1814, homenageou o triunvirato que governava a Capitania de São Paulo, composto pelo Bispo Diocesano, pelo Ouvidor da Comarca e pelo Intendente da Marinha. Outras versões atribuem sua construção como marco comemorativo da passagem do Brasil à categoria de Reino Unido a Portugal, já que sua conclusão se deu em 1815; ou ainda como comemoração do término de uma longa e rigorosa seca que atingiu a cidade. (INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, 1996).

Além do obelisco, também foi construído um chafariz[1]. Hoje desativado, serviu na época para fornecer água para moradores da região, mas também para escravos e animais que chegavam ao local muito exaustos por terem cumprindo trajetos muito extensos carregando cargas comerciais.

Imagem 3: O chafariz e a pirâmide do Piques em 1860
Arquivo do Departamento de Cultura de São Paulo

Toledo (1989) traz um resgate histórico desse espaço:

> Era ali de fato o ponto mais comercial de São Paulo, pela concentração de grandes casas de negócios em grosso, girando com vultuosos capitais. Daquele ponto irradiavam-se todas principais Estradas para o interior e exterior da Província, com ligação a outras vizinhas […]. Pode-se, por isso, fazer ideia do intenso movimento de tropas que, diariamente, ali chegavam e dali partiam em tão diversas direções, transportando mercadorias de toda espécie. (TOLEDO, 1989 : 8).

Ao mesmo tempo, o obelisco, que também é conhecido como Pirâmide de Piques, é tido por alguns historiadores como uma obra sem validade social ou significado histórico monumental. Como analisou o jornalista Roberto Pompeu de Toledo, especializado na história da cidade de São Paulo, a função de tal construção não dizia respeito a nenhum aspecto prático da vida. A pirâmide era sinal de que São Paulo deixava de ter a função de mero posto avançado para a conversão dos índios (TOLEDO, 2003).

Já o imaginário popular urbano traz o mito de que esse monumento recebe o nome de obelisco da Memória, porque ninguém na verdade sabe o real motivo pelo qual foi construído.

> Tivesse sido erguido com um ou outro propósito, era para a memória de algo – e assim o largo do Obelisco passou a se chamar de Memória, assim como a ladeira anexa. Milagre dos milagres, o obelisco sobreviveu, numa cidade onde raras edificações sobrevivem, assim como o nome de largo da Memória. Muito mais significativa, no entanto, é a Pirâmide de Piques, e significativa pelo simples e bom motivo de que, com ela, a cidade ganhou sua primeira obra inútil. Era um monumento. Sua função não dizia respeito a nenhum aspecto prático da vida – isso quer dizer alguma coisa. Quer dizer que os moradores tiveram a ideia de enfeitar a cidade – e quando se quer enfeitar alguma coisa, é porque se gosta dela. (TOLEDO, 2003 : 302).

Imagem 4: Praça da Memória – Obelisco e chafariz em 1987.
Fonte: Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo.

Paralelamente às pesquisas sobre a questão da memória, que posteriormente me levaram ao Obelisco de Piques, realizava na mesma época uma pesquisa incipiente em torno da temática das lendas africanas – sendo eu um afrodescendente, este é um assunto que sempre me interessou.

Essa informação mostra sua relevância para se pensar o processo criativo do trabalho autoral que apresento aqui, considerando que meu ponto de vista como artista e habitante da cidade de São Paulo parte da visão dos trabalhadores, dos menos validos economicamente e dos que moram mais distantes dos grandes centros urbanos. São essas regiões periféricas da cidade de São Paulo, pensando como recorte a Zona Sul e a Zona Leste, que abrigam grande parte da massa trabalhadora afrodescendente dessa cidade. São esses também que mais sofrem com as problemáticas envolvendo violência urbana e as dificuldades relacionadas a emprego.[2]

Os negros, na figura dos escravos, chegavam pela Estrada do Piques carregando as mercadorias e paravam no chafariz para descansar enquanto seus donos trocavam ou comercializavam seus produtos. Estes são, direta ou indiretamente, os ascendentes dos negros trabalhadores que hoje moram nas regiões periféricas da cidade de São Paulo e lidam com todas dificuldades que a cidade oferece aos menos favorecidos.

Dos elementos apresentados sobre significação da memória envolvendo a história sobre a função incerta do obelisco, representando neste trabalho a discussão em torno da questão da memória versus o esquecimento, realizo uma aproximação com a lenda africana da "Árvore do Esquecimento", que remete também à questão escravista vinculada também à história do obelisco.

Segundo essa lenda da "Árvore do Esquecimento", ou árvore baobá, os negros africanos, antes de serem traficados como escravos pelos mercadores, davam voltas em torno de uma árvore que tinha o poder de, a cada volteio completo, tirar algo da memória daquele indivíduo, por exemplo, em uma, esqueciam o nome, em outra, esqueciam o local de origem, na terceira, a família, e assim por diante até que sua memória fosse apagada por completo e eles estivessem prontos para serem traficados. Em uma passagem do artigo "A categoria raça nas Ciências Sociais: revisitando alguns processos políticos, sociais e culturais na história do Brasil", Follmann e Pinheiro (2013 : 27) citam essa lenda:

> Durante grande parte do período de tráfico dos africanos escravos para o continente americano, e especificamente para o Brasil, eles eram submetidos a um ritual antes de serem embarcados. Era um ritual para esquecerem o seu passado... Eram obrigados a dar voltas em redor de uma árvore, a chamada "árvore do esquecimento". Ao serem capturados e importados do continente africano para outros países e para o Brasil, eles eram obrigados a fazerem o ritual de esquecimento, ou seja, os homens tinham que dar nove voltas em torno da árvore do esquecimento e as mulheres davam sete voltas. Esta "árvore do esquecimento" continua, depois, se repetindo sob as mais diferentes formas ao longo do processo de escravidão e pós-escravidão... A árvore do "baobá ou embondeiro" significava para os africanos o lugar do conhecimento e contos das histórias dos antepassados, passando de geração em geração. Os traficantes de escravos ao se darem conta da importância disso para os escravos, determinavam a prática do apagamento da memória e identidade. O "baobá ou embondeiro" passou assim também a ser conhecido como a "árvore do esquecimento" (FOLLMANN E PINHEIRO, 2013 : 27).

Do cruzamento da história do obelisco e a lenda africana da árvore da memória, fiz a escolha do espaço em que se dá a ação artística, um trajeto realizado a pé, que culmina em uma série de voltas em torno do obelisco, em referências às voltas dadas pelos negros em torno da baobá antes de serem traficados. Desse lugar de raciocínio, surge o subtítulo que também nomeia o trabalho que se descreve nessa altura do capítulo: Piques-Baobá: às voltas para o esquecimento.

O CAMINHAR COMO PROCEDIMENTO POÉTICO

Em relação à atitude de caminhar, considero que esse é um gesto que se inicia com o primeiro passo, é a forma de o corpo percorrer um caminho, vivenciar e reconhecer uma espacialidade da cidade habitada.

Em uma primeira instância, considero o caminhar para o artista como uma atitude política, no sentido de ser uma entrega ou um encontro entre corpos e a cidade que se habita, experiência essencialmente pública, onde o corpo em movimento pode criar seus trajetos, seguir diferentes percursos, romper com a ordem preestabelecida, perder e marcar sua presença em lugares pouco praticados pela maioria das pessoas. A caminhada desafia as regras dadas pelo espaço, alterando tanto subjetiva quanto materialmente o espaço urbano. Assim o artista transforma o caminhar em um procedimento poético:

> Essa história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão táctil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses "sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade", mas "não tem nenhum receptáculo físico". Elas não se localizam, mas são elas que especializam. Nem tampouco se inscrevem em um continente como esses caracteres chineses esboçados pelos falantes, fazendo gestos com os dedos tacando na mão. (CERTEAU, 1998 : 176).

O corpo vive o espaço, toca e é tocado por ele, diferentemente daquele território que se conhece quando se locomove dentro de um automóvel. Essa é uma experiência privada por excelência. Andar é um ato de ocupar e resistir a regras rígidas e estipuladas pela cidade, andar é, em sua essência, um gesto emancipatório.

Quando o corpo se conecta à cidade, vive uma relação de extensão, na qual se torna agente diretamente influenciador ao mesmo tempo em que o espaço passa a fazer parte desse corpo.

Sendo o caminhar uma forma de manter relação com o território, essa ação também pode ser considerada como uma forma de interpretar as paisagens urbanas por meio da arte.

Nesse sentido, locomover-se corporalmente por um percurso pode ser uma operação artística que inscreve uma espacialidade, uma maneira de narrativa, uma forma de relatar uma experiência estética espacial vivida.

Desse modo, temos que a arte seria um tipo de retórica ligada à caminhada, a arte de moldar percursos, na qual:

> O uso define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. O estilo e o uso visam ambos, uma "maneira de fazer" (falar, caminhar etc.), mas um como tratamento do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilho do uso, maneira de ser e maneira de fazer. (CERTEAU, 1998, : 180-181).

Essas maneiras de ser e de fazer encontram na atitude do andar, que é uma forma de se registrar no espaço e também uma forma de esquecimento, o rastro é a materialização de uma memória, são as marcas do passado, registros de algo que existiu e ocupou aquele lugar, é marca do espaço que fora praticado.

O artista lida com esses rastros espaciais, ora provocando-os, ora evidenciando sua preexistência; às vezes os enfatiza em gestos efêmeros, deixando marcas que, mesmo não permanentes, nos direcionam por meio do registro artístico a caminhos diferentes dos conhecidos em nossa realidade ordinária.
O procedimento da caminhada no campo da arte é considerado distintamente do andar cotidiano convencional, que percorre trajetos pré-estabelecidos muitas vezes à mercê de uma margem de tempo imposta pela realidade urbanística das grades cidades, como, por exemplo, o percurso que leva o habitante da cidade da casa onde mora até o trabalho. A partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade, eles são caminhantes, pedestres, Wandersmanner, "cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo" (CERTEAU, 1998, p. 171).

Já o artista que atua na tessitura da cidade ou a partir dela vive o procedimento ligado ao caminhar de forma diferente; ele realiza esse processo lidando com outras relações de tempo, age em ritmos e posturas diferentes, procurando uma experiência que lhe ofereça um olhar para além dos costumes e caminhos ordinários. Mesmo quando parte desses, sua intenção é investigá-los a partir de suas particularidades, as quais às vezes passam despercebidas por aqueles que já estão absortos naquela realidade.

No processo do artista caminhante, o mais importante é o trajeto realizado e o que ele apreende nesse caminho, ou seja, esse sujeito valoriza o processo vivenciado e não simplesmente o final dele. Nas palavras do artista Robert Smithson, "o caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés conseguem ver" (SMITHSON *apud* CARERI, 2013 : 110).

Ao caminhar, o artista se torna íntimo das ruas, percebe os espaços preenchidos e as lacunas, faz-se interessante para ele ocupar os espaços de interstícios, criando movimento onde não existe, onde são ignoradas muitas vezes as possibilidades das práticas de uma vivência criativa. Esse procedimento, assim como outros, relaciona-se com as diferentes formas dos artistas agirem no meio urbano ou natural da cidade, por meio de seu corpo em movimento, envolvem um raciocínio onde se consideram operações poéticas que transcendem o espaço convencional da galeria de arte, uma fuga do Cubo Branco.[3]

Partindo desse raciocínio, escolho pensar sobre o espaço urbano como "gatilho" para o raciocínio artístico; e no meu caso, sobretudo, naquilo que se relaciona com a construção do pensamento poético que deu forma ao trabalho "Trajeto 1: Memória" e a demais outros trabalhos de minha autoria. Essa experiência, dada a relação quase ambígua entre efemeridade e intensidade, o lugar escolhido, o trajeto e toda histórico em torno dele, o objeto que é esquecido ou descartado, ou ainda o conceito de vídeo, que é apenas um registro residual do acontecido, propôs-se, a partir do procedimento do caminhar, lidar com conceitos como memória e espaço urbano, além de pensar nos tensionamentos políticos, sociais e culturais de uma cidade como São Paulo. Fundamentalmente, todo pensamento desenvolvido aqui faz parte de um esforço para estabelecer um ponto de vista crítico, criativo e artístico da cidade que habito.

Citações

[1] Removido em 1897 para região Estação da Luz. Em 1919 um novo chafariz é construído no local, hoje o mesmo encontra-se desativado.
[2] Segundo o CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades), a cidade possui 11,2 milhões de habitantes, sendo que cerca de 37% (4,1 milhões) se declararam negros (pretos ou pardos), os bairros da Zona Sul, Parelheiros e M'Boi Mirim lideram o raking com respectivamente o percentual de negros 57,1% e 56%, enquanto os bairros da Zona Leste, Cidade Tiradentes e Guaianases apresentam 55,4% e 54,6% de habitantes afrodescendentes. Segundo dados do Ministério do Trabalho e Emprego de 2013, as subprefeituras da Sé (18,3%), Vila Mariana (13,6%) e Pinheiros (10%) concentram 42% dos empregos formais da cidade de São Paulo. Como a população negra está mais concentrada nas periferias, eles ficam mais longe das oportunidades. A população negra tinha 32% dos empregos formais. Apenas 2% dos empregados recebiam mais de dez salários mínimos. (Dados do Programa de Aprimoramento das Informações de Mortalidade no Município de São Paulo (PRO-AIM) indicam que no ano de 2013, 61,5% dos homicídios ocorridos entre pessoas do sexo masculino com faixa etária entre 15 e 29 anos eram de jovens negros, o que indica maior vulnerabilidade desta população. Informações disponíveis em: <www.ceert.org.br/noticias/dados-estatisticas/9503/levantamento-mostra-distribuicao-da-populacao-negra-em-sao-paulo>. Acesso em: 28-12-2016).
[3] Conceito debatido por Brian O'Doherty em seu livro "No interior do cubo branco", no qual ele discute e investiga as relações entre a arte pensada para o espaço expositivo formal da galeria e seu espectador.

Referências bibliográficas

ÁLVAREZ, Isabel Pinto. A segregação como conteúdo da produção do espaço urbano. *In:* VASCONCELOS, Pedro de Almeida; CORRÊA, Roberto Lobato; PINTAUDI Silvana Maria (org.). A cidade contemporânea: segregação espacial. São Paulo: Editora Contexto, 2013.
ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como história da cidade. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
CARERI, F. Walkscapes: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editoria Gustavo Gili, 2013.
CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
FOLLMANN, José Ivo; PINHEIRO, Adevanir. Ciências Sociais Unisinos. São Leopoldo, v. 49, n. 1, p. 26-29, janeiro/abril 2013.
GUIA DE BENS CULTURAIS DA CIDADE DE SÃO PAULO/ Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.
HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Largo da Memória. 2ª ed. rev.ampl. (1994) 1ª reimpr. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1996. (Cadernos da Cidade de São Paulo; 6).
ROLNIK, Raquel. O que é Cidade. São Paulo: Brasilience, 1995.
SANT'ANNA, D. B. Horizontes do corpo. *In*: BUENO, M. L.; CASTRO, A. L. (org.). Corpo território da cultura. São Paulo: Annablume, 2005 : 119-134.
SANTOS, Laymert Garcia dos. São Paulo não é mais uma cidade. *(in)* PALLAMIN, Vera (org.). Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

Como manusear um instrumento de trabalho: uma intervenção no espaço urbano

Cómo manejar un instrumento de trabajo: una intervención en el espacio urbano

Deivisson Dias Chagas (IA - UNICAMP)
dias.deivisson1990@gmail.com

Prof.ª Dr.ª Sylvia Helena Furegatti (IA - UNICAMP)
syfuregatti@gmail.com

Resumo

O presente artigo tem por objetivo elaborar uma articulação entre a ação artística "Como manusear um instrumento de trabalho" e a concepção de Estética e Política concernente ao pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, bem como os elementos que caracterizam as Intervenções Urbanas dentro da Arte Contemporânea. Baseando-se na experiência desta ação, procura-se entender os elementos que constituem e dão significado à proposta, como a preponderância do lugar elegido, sua relevância diante das reações e relações polissêmicas por ela despertados naquele espaço e nas pessoas que lhe prestam audiência. Pretende-se ainda levantar elementos sobre a questão da temporalidade do projeto.

Palavras-chave: estética e política; instrumentos de trabalho; espaço público e espectsatação

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo elaborar una articulación entre la acción artística "Cómo manipular un instrumento de trabajo" y la concepción de Estética y Política concerniente al pensamiento del filósofo francés Jacques Rancière, así como los elementos que caracterizan las Intervenciones Urbanas dentro del Arte Contemporáneo . Basándose en la experiencia de la acción, se procura entender los elementos que constituyen y dan significado a la propuesta, como la preponderancia del lugar elegido, su relevancia ante las reacciones y relaciones polisémicas que ella despertó en aquel espacio y en las personas que le dieron audiencia. Se pretende también levantar elementos sobre la cuestión de la temporalidad del proyecto que tuvo larga duración.

Palabras clave: estética e política; instrumentos de trabajo; espaço público e espectsatação

COMO MANUSEAR UM INSTRUMENTO DE TRABALHO: CAMINHOS E ESCOLHAS

A partir da proposta deste II Seminário Nacional do GEAP-BR, pretende-se fazer uma articulação entre uma concepção de Estética e Política concernente ao pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, alguns elementos que caracterizam as intervenções artísticas contemporâneas em espaços urbanos e a ação artística "Como manusear um instrumento de trabalho" realizada como parte do

Projeto Experimental, ao longo deste ano 2018, na cidade de Campinas-SP. Nesse sentido, a própria dinâmica da ação realizada servirá de base para as reflexões a serem aqui elaboradas. Compreendendo a ação como uma forma de inteligibilidade que o artista lança sobre a cidade, propõe-se aqui a percorrer um caminho próximo ao percurso desenvolvido na ação.

Assim, é que se inicia o percurso, no qual se vão mostrando as escolhas feitas para que a intervenção "Como manusear um instrumento de trabalho" viesse a se tornar uma realidade dentro da realidade urbana na qual ela se instaura. O método de pesquisa utilizado neste trabalho artístico valoriza o contato direto e sistematizado com o espaço urbano em questão. Esta condição tem se efetivado por meio de caminhadas, permanências e ações pelo centro de Campinas, cidade na qual o artista reside e tem sido fonte de seus trabalhos. No ano de 2016, o artista proponente inicia este processo juntamente com outros artistas residentes na cidade e por meio de derivas e passeios, estabelece contato com partes da cidade, de maneira especial, com a região central, sua espacialidade e seus usuários cotidianos.

Após essas experiências é que surge a primeira ação que visa "intervir" nesse espaço de maneira mais direta, com intuito, de estabelecer um contato com as pessoas que transitam por este espaço. Antes mesmo de iniciar as pesquisas e trabalhos para o Projeto Experimental, no ano de 2016, efetiva-se uma primeira incisão sobre este amplo território urbano com a ação artística intitulada "Jardins temporários - mudas". Nesta ação a figura do artista proponente dirige até a região central de Campinas, mais especificamente à Rua 13 de Maio, local de grande fluxo popular, e lá se instala com quatro caixas de feira (caixotes). Uma destas caixas preenchida com terra e mudas de plantas variadas. Outra delas, vazia, servia de suporte para a primeira, enquanto as outras duas, também vazias, foram usadas como bancos.

Imagem 1 - Jardins Temporários. Ação Artística. Campinas - SP, 2003.
Créditos da fotografia: Felipe Castro.

Instalado neste local, em um ponto nevrálgico de fluxo de pessoas, o artista distribuía as mudas de plantas à medida que os transeuntes se aproximavam. Durante esse contato efêmero, foi possível estabelecer certo contato com essas pessoas, o que permitiu também averiguar com que frequência passavam por aquele lugar, qual o motivo de estarem ali, quais meios utilizaram para se deslocar até aquele local. Por fim, foi perguntado sobre quais localidade (bairros ou cidades vizinhas) essas pessoas viviam. Com esses dados, posteriormente, é que se constrói um mapa traçando retas que partiam do ponto de entrega das mudas, que se dispersavam para as bordas da cidade.

Imagem 2 - Dispersão. Manipulação Digital MyMaps. Campinas - SP, 2017.

Desta primeira ação, duas questões se sobressaem sobre as múltiplas investigações acerca do urbano que se organizava frente à proposta feita: 1- o modo como as pessoas se deslocam dentro da malha urbana com seus corpos e simbologias, e 2- como propor ações artísticas que possam ser ativadoras de experiências desviantes nos espaços normalizados da cidade.

A experiência com plantas nesta primeira ação, cujo título remetia a ideia da existência de um jardim temporário, que não se fixa, mas vai se transmutando para outros lugares e sentidos, leva a pensar sobre e a observar a questão dos jardins urbanos. Como um elemento natural é também, de certa forma, transmutado para um espaço artificial que é a cidade. A atenção do projeto pauta-se por este deslocamento físico das pessoas numa cidade, das margens para o centro, deslocamento que sugere a transmutação de algo vivente e natural para o ambiente construído pela arquitetura e ordenado pelo urbanismo.

Desta forma, inicia-se uma investigação sobre alguns espaços urbanos de Campinas, cuja potência semântica, permite projetar o plantio de girassóis, num projeto intitulado “Cidade Linda”. O projeto propõe, a princípio, explorar lugares do centro de Campinas e outros lugares mais periféricos, quem sabe chegando mesmo nos limites da área urbana. Antecipa esta ação, outra cuja aproximação simbólica e poética merece ser destacada. A ação “Como manusear um instrumento de trabalho” surge no momento em que, pensando sobre o projeto dos girassóis, o artista começa a projetar nas relações de trabalho, corpo e força que a construção de um jardim demanda.

Construir um jardim demanda um trabalho braçal, bruto e, usualmente, entendido como anti-intelectual. Quem realiza este tipo de trabalho, ou seja, os trabalhadores que cuidam da manutenção dos jardins nos espaços urbanos tendem a ser invisíveis ou invisibilizados. Este fato tem ordem nos indicativos do capitalismo atual. Pode ser remetida ainda a praticamente todo trabalhador, que vende sua força física de trabalho em troca de um salário que mal lhe garante o básico para viver. Admitindo essa premissa podemos nos embasar também pela teoria marxista da alienação para então reafirmar que os trabalhadores urbanos constroem a cidade, porém não têm acesso a ela.

Esse contexto gera parte das boas perguntas do projeto em construção e que tem na cidade, no lócus urbano e seus fluxos, parte importante da poética artística em construção. Que símbolos podem remeter a esta

realidade invisibilizada de trabalho, hoje? O amplo espectro de instrumentos de trabalho rapidamente ocupa lugar de referência e pesquisa. As imagens dos instrumentos de trabalho que estes trabalhadores braçais lançam mão para desenvolverem suas tarefas passam a ser gatilho para a elaboração da proposta de intervenção. Mais próximos da realidade rural, estes instrumentos (em especial a enxada, objeto escolhido para a realização do trabalho) continuam a permear o inconsciente coletivo das pessoas - inclusive daquelas que vivem num espaço já urbanizado, como é o caso de Campinas - remetendo de maneira quase universal à questão do trabalho.

Corpo e gestualidade passam a ordenar os aspectos importantes do projeto em construção, à medida que uma vasta gama de simbologias pessoais e universais se apresenta. O ser humano cria um instrumento com o intuito de prolongar um membro seu, de otimizar e potencializar uma habilidade inerente ao seu corpo. Neste sentido, um lápis é uma extensão de nossas mãos, ao mesmo tempo em que potencializa nossa capacidade gestual, refinando-o. A enxada, por sua vez, também extensão de nossas mãos, potencializa nossa força, numa gestualidade mais bruta e pesada.

O corpo que convive e trabalha com este instrumento vai ganhando as marcas de seu uso. A palma da mão se caleja, tornando-se mais grossa e resistente ao ambiente. Os braços tornam-se mais fortes, devido ao trabalho pesado que exerce. Como instrumento de trabalho, a enxada, para quem com ela convive, torna-se um instrumento para ação, para a atividade (podemos considerar como sabedoria manusear bem uma enxada), mas também se torna um instrumento para o repouso, para a contemplação, para o ócio.

Imagem 3 - Como manusear um instrumento de trabalho. Performance. Campinas - SP, 2018.
Crédito da imagem: Victor Santos.

Esta última gestualidade, a do repouso e do ócio, foi a que mais interessou ao projeto “Como manusear um instrumento de trabalho”. O artista assume a proposta de permanecer fixo em um mesmo ponto, durante 8 horas contínuas, parado em frente à Catedral Metropolitana de Campinas, portando uma enxada. Procura-se, a partir deste gesto, explorar a contradição de “manusear um instrumento de trabalho” por meio de uma gestualidade do repouso, do estar parado, do relaxamento. Durante as 8 horas o artista propositor da intervenção intercalava posições corporais que estreitavam a relação do corpo humano com este instrumento de trabalho. O corpo do artista indicava uma situação de repouso, ao invés de indicar algum tipo de atividade ou ação, usando para isso, justamente, o objeto enxada.

REALIZAÇÃO DA AÇÃO: INSTAURAÇÃO NO ESPAÇO URBANO REAL E DESDOBRAMENTOS DO TRABALHO

Este subcapítulo trata das interconexões possíveis entre vertentes da arte vinculadas ao meio urbano contemporâneo e outras linhas de raciocínio usualmente aplicadas à produção artística atual, na qual se acredita poder conectar o projeto "Como manusear um instrumento de trabalho". Para tanto, é importante discorrer sobre os conceitos que norteiam a vertente da arte pública atual e das demais formas adotadas pelas intervenções artísticas. Vale lembrar que esta reflexão não tem por finalidade isolar, mas evidenciar este modo de outros modos de fazer arte, pois a principal característica da arte contemporânea é sua hibridação. Desta forma, a Intervenção Urbana carrega algumas características específicas, mas sua dinâmica de realização pode perpassar e se imiscuir em outras "territorialidades".

O primeiro aspecto relevante diz respeito à questão do lugar onde uma intervenção é realizada e aqui nos referimos falando majoritariamente ao espaço urbano. O lugar é um elemento decisivo, não funcionando apenas como um pano de fundo ou algo do tipo, ele exerce um protagonismo, no sentido que se parte dele, de suas questões e sentidos para a projeção e realização destes trabalhos. A proposição da intervenção artística no espaço urbano depende das relações que o artista estabelece com aquele lugar específico, entendendo que aquele lugar é rico em sentidos, em memória, em camadas diversas e que se constitui como um espaço de disputa de poder e significado, ou seja, de forma alguma é um elemento neutro. A intervenção artística estabelece, portanto, uma relação com o espaço, seja no âmbito do material, seja no âmbito do simbólico. Ao eleger o centro de Campinas, o largo em frente à Catedral considera-se a dinâmica deste local. Da presença de uma variedade imensa de pessoas, em sua maioria de trabalhadores. Além de ser também um local de forte significância para vida política da cidade e da própria luta dos trabalhadores. O centro não é, portanto, um acaso ou acessório, ele participa ativamente da proposta, garantindo significados e acessos que não seriam possíveis em outros locais.

Imagem 4 - Como manusear um instrumento de trabalho. Performance. Campinas-SP, 2018. Créditos da imagem: Felipe Castro.

Tendo como lugar de atuação do artista o espaço construído pela experiência urbana contemporânea, aqui entendida em sua complexidade temporal e espacial (grandes centros urbanos, grande fluxo de pessoas e produtos, etc.), a intervenção artística trabalha no interior dessas relações, não mais se colocando como um ponto fixo incomunicável com seu entorno, ou como uma espécie de arquitetura de demarcação territorial. Sua atuação se dá no sentido de uma aparição dentro dessa dinâmica. Dessa forma, o trabalho artístico se estabelece nos espaços comuns do cotidiano, não mais num lugar apartado e próprio. O que irá definir sua existência é o modo como ele é feito e como se dá a ver. Como ruptura e estranhamento no tecido urbano

Desta feita, a intervenção urbana intervém também na relação autor/obra. Ao propor ações interativas, ou mesmo que passem despercebidas das pessoas, a figura do artista como autor não será mais primordial, pois este não conta mais com um espaço de distinção, mas sugere ser mais bem estruturada por meio da figura de um propositor de experiências.

Outra característica importante da intervenção urbana, cujo fenômeno já é notado desde a década de 1970, é a desmaterialização do trabalho artístico. No lugar da pintura de cavalete, da escultura em pedestal (arte tradicional) ou do objeto artístico autônomo (arte modernista), outros elementos vão aparecendo como importantes no processo criativo. O corpo do artista assume uma importância notória, assim como o gesto e o processo adquirem maior importância em relação ao produto final. Isso se dá, justamente, pela inserção das propostas artísticas no contexto concreto do lugar onde elas se realizam, com suas questões sociais, culturais, políticas, etc.

Por fim, vale notar a questão da experiência temporal das propostas de intervenção urbana. Elas se caracterizam, em grande parte, por serem experiências efêmeras, que mantém na passagem e na instauração identidades fortes de existência. A questão da temporalidade passa a significar parte importante do estatuto que nos apresenta a intervenção artística:

> A intervenção propõe um tipo de temporalidade que permite duplicidade de ação: intervir definitivamente, implantando uma marca no terreno, e ainda, intervir sobre a orientação que tem sido adotada para aquele terreno, intervir na sua história, revisando parte dos acontecimentos pela temporalidade do gesto. A intervenção supõe o colocar-se entre dois fatos ou pontos pertencentes a uma linearidade e sentido de ordem, quebrados a partir da introdução desse gesto. [1]

É nesse sentido que um novo passo do percurso da ação "Como manusear um instrumento de trabalho" é dado. A proposição de uma intervenção urbana passa pela sua fase de elaboração, na qual o artista, depois de explorar o espaço escolhido, passa a estruturar sua proposta. Entretanto, tal proposta é sempre preliminar, é sempre uma sugestão, uma vez que sua efetivação depende de elementos que está para aleém de seu controle. Assim sendo, o artista, ao se propor permanecer durante oito horas no mesmo local, incorpora os acasos que poderiam vir a ocorrer durante o desenrolar da ação.

Algumas questões foram colocando-se ao longo da realização do trabalho. Salienta-se aqui a questão da temporalidade. Na etapa de elaboração do presente projeto, a questão de organizá-lo a partir da ação de longa duração assumiu-se de suma importância, uma vez que a proposta era trabalhar a relação corpo/instrumento de trabalho, as gestualidades possíveis a partir deste contato. De fato, a longa duração do evento fez com que, ao longo do processo, o corpo do artista fosse tomando um contato mais próximo daquele objeto. De alguma maneira, o tempo passou a agir como um elemento, ou mesmo, um agente, transformando os gestos e posições do corpo em relação à enxada.

Por outro lado, a questão do tempo atenta para outro dado que, a priori, não havia sido considerado. A longa duração da ação fez com que, no seu decorrer, o artista, enquanto indivíduo e corpo, fosse estabelecendo relações diferenciadas com as pessoas que ali se encontravam e com o espaço, e vice-versa. O que se percebeu foi que, com o passar do tempo, alterava-se a percepção das pessoas em relação ao corpo do artista que ocupava aquele local e também a percepção do próprio artista em relação ao espaço.

Torna-se assim, vital apresentar panoramicamente a constituição dos variados agentes que habitam aquele lócus central e urbano de Campinas. Personas que passam, muitas vezes despercebidas por quem passa com maior rapidez. O Largo da Catedral é constituído de vários equipamentos urbanos dispostos numa área de 70m x 40m de dimensão. Trata-se de uma praça reformada no ano de 1952 e que sofre modificações pontuais ao longo dos anos. Apresenta desde estruturas metálicas de pequenos quiosques comerciais até o monumento central que apresenta uma escultura em bronze de Dom João Batista Côrrea Nery, primeiro bispo diocesano de Campinas, feita por Ferdinand Frick,

professor da Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas, de São Paulo - SP.[2] Ladeiam a praça e a catedral, uma sequência de lojas de departamento, bancos, edifícios comerciais de pequenos escritórios, associações civis, entre outros. Esta configuração torna o lugar extremamente adensado durante o período comercial mais convencional. Sua centralidade urbana atrai para este lugar uma diversidade bastante grande de pessoas. Para fins de análise, poderia dividir esta diversidade em dois grupos de pessoas. O primeiro, constitui-se de transeuntes que estão de passagem por aquele local. Atravessam a praça, usam-na como caminho, como meio de se chegar a outros lugares. O segundo, por sua vez, é composto por pessoas que habitam a praça, que permanecem por longos períodos de tempo naquele lugar, mas que mesmo assim são quase invisíveis. Estes são os moradores de rua, pregadores religiosos e ambulantes.

Esta caracterização é necessária para entender como a dinâmica temporal foi um elemento decisivo na ação. Ao estar em um espaço público com um fluxo grande de pessoas, era inevitável e, mesmo, desejável que interações com outras pessoas e corpos viesse a ocorrer. E foi assim que a ação teve a interação, bastante diferenciada, de várias pessoas e grupos, ao longo do dia. Em alguns casos, o impacto de uma pessoa segurando uma enxada em frente à Catedral era bastante reduzido. Raras pessoas se detinham para ver melhor o que estava acontecendo ou se achegavam para fazer perguntas. Em sua maioria, as pessoas continuavam seus caminhos, no máximo olhando com certo estranhamento aquele acontecimento.

A relação com as pessoas que habitavam a praça, por sua vez seguiu uma dinâmica parecida no início, mas que, dado a questão temporal, foi desenvolvendo-se e modificando-se. A presença do performer na praça portando uma enxada, a princípio, não foi um fato relevante para as pessoas que ali habitam. Raros deles se aproximaram no início. Os que o fizeram, foram movidos pelo aspecto insólito da ação. Entretanto, foram abordagens mais efêmeras.

À medida que a permanência daquele corpo se consolidava na praça, uma certa empatia era gerada naqueles que fazem daquele espaço um lugar de morada. Permanecer ali, por horas a fio, portando apenas uma enxada, ia aos poucos, compondo a paisagem e o imaginário dos seus habitantes. Percebeu-se que, para passar a pertencer àquela paisagem, era necessário permanecer naquele local tempo suficiente. O tempo foi necessário para que os moradores da praça passassem a perceber o artista como algo importante naquele contexto, pois antes, era apenas mais um elemento efêmero, como tantos outros, naquele espaço.

Esta qualidade de presença que se conforma pela ação artística transforma-se, aos poucos, em empatia. Demonstra-se, claramente, a reciprocidade existente na relação de reconhecimento, de visibilidade e que é equidistante, ou seja, tanto os invisibilizados sociais quanto o artista performer que ocupam a praça precisam/demandam tempo para serem absorvidos, lidos e incorporados naquela paisagem. O que nos leva a pensar sobre a questão da invisibilidade. De que forma este modo estereotipado com o qual nos relacionamos com os espaços e as pessoas que nele habitam moldam a nossa experiência com o espaço urbano. Foi necessária a permanência naquele lugar por oito horas para que pudéssemos estabelecer um mínimo de relação em que o outro fosse percebido ele mesmo. Isto acontece numa via de mão dupla, no qual o reconhecimento e a alteridade ocorrem de forma recíproca.

Um dos aspectos qualitativos a ser destacado aqui pode ser percebido no terço final da ação. Nesse período, os encontros que se confirmaram com outros públicos habitantes ou usuários formais ou eventuais daquele espaço foram muito ricos, no sentido de uma proximidade e, talvez, uma confiança que o tempo da performance fez gerar entre o artista (enquanto corpo performático) e os moradores de rua que habitam e transitam eventualmente. As abordagens aconteceram dentro de um clima bastante amistoso, num sentido quase confidencial. Foram narradas histórias de vida, crônicas do cotidiano naquele lugar, como também foram mostradas facetas criativas daquelas pessoas que, por circunstâncias variadas, fazem da rua o local de morada.

Imagem 5 - Como manusear um instrumento de trabalho. Performance. Campinas-SP, 2018. Crédito da imagem: Matheus Augusto Zaggo.

PARA NÃO CONCLUIR, MAS PARA AMPLIAR OS ESPAÇOS

A reflexão final nos conduz às ideias de Jacques Rancière, particularmente quanto às suas investigações sobre o que ele intitula de "partilha do sensível". Em Rancière, a política e a estética são pensadas como possibilidades que partem do compartilhamento do aspecto "sensível" da existência, como os modos de fazer e das formas de ocupações. É nesse sentido que podemos pensar sobre o caráter político assumido ou presumido pela ação "Como manusear um instrumento de trabalho", como discorrerei a seguir. Entende-se "partilha do sensível" no sentido de se ter um comum, um conjunto de aspectos diversos a que os indivíduos tomam parte. Um comum que remete à complexa ideia da existência de um todo compartilhado, ao mesmo tempo que remete às partes deste todo que cabe a cada indivíduo. A estética e a política são pensadas a partir deste comum compartilhado entre os indivíduos de uma sociedade, deste sensível no sentido de formas de visibilidade e de fala. Os modos de tomar parte nesse sentido é o que definirá o tipo de sociedade existente. Dessa maneira, a estética não é entendida nem como subalterna à política e nem autônoma, num sentido de pertencente a um regime específico e estanque. São, ambas, constitutivas das formas de visibilidade e do discurso que compõem uma sociedade.

Propostas de "intervenção urbana" contemporâneas parecem partir desse princípio de proposição de novas formas de tomar lugar na esfera "sensível" da cidade, promovendo novas experiências que modificam o continuum da malha urbana e das regras da sociedade de normalização. A partir da ideia de um comum sensível, pelo qual política e estética constituem-se, podemos pensar que as proposições artísticas têm a possibilidade de ser uma experiência de ruptura, a depender das escolhas que vierem a fazer. Neste sentido, portar por horas a fio uma enxada, num espaço público, pode gerar a quebra do sentido de ocupações (trabalho) e tempo. Para Rancière, a relação entre arte e política não se dá por meio de um conteúdo, mas por uma questão de uma participação na elaboração da "partilha do sensível".

> A arte não é política de início pelas mensagens e sentimentos que ela transmite sobre a ordem do mundo. Ela não é política não mais pela maneira com que representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância mesma que ela toma em relação a estas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que ela institui, pela maneira com que ela divide este tempo e povoa este espaço [...] o próprio da arte é operar uma 'redivisão' do espaço material e simbólico. É por aí que a arte toca a política.[3]

Essa forma de produzir e fazer circular arte, que remete ao Regime Estético proposto por Rancière, realiza-se a partir do momento em que a arte contemporânea se volta para as questões dos modos de

fazer, dos processos de fazer circular a produção e das possibilidades de agir, dando à arte novos campos de atuação, que irão vincular as questões formais a questões históricas, espaciais, econômicas, políticas etc. Não se diferenciando somente em relação à forma (formalismo moderno ou a representação clássica) das demais atividades e ocupações da sociedade, a arte compreendida pelo Regime Estético, irá apresentar uma forma particular de se articular dentro das ocupações e dos modos de fazer que constituam o "sensível comum". Dessa forma, a arte produzida nesse regime, constitui-se como uma espécie de "estranhamento" dentro da malha de normalidade do sensível. Utilizando o termo arte crítica para abordar um conjunto destas ações, Pallamin afirma:

> A arte crítica empresta a essa zona que se estabelece entre a arte e as outras esferas do comum - entre arte e não arte - conexões que provocam e desafiam a inteligibilidade política, combinações de elementos capazes de vibrar em duplo registro, daquilo que nelas se faz legível e do que ali permanece como ilegível. Esta duplicidade fica clara na noção de heterologia empregada pelo filósofo, a qual se refere ao modo com que o tecido significativo do sensível é perturbado - a exemplo de um espetáculo que não se mostra adequado a uma rede de significados anteriormente definida, ou a uma expressão que não se encaixa bem em um sistema de coordenadas visíveis em que aparece.[4]

Poderíamos lançar mão aqui de uma noção espaço-filosófica para pensarmos esta característica das proposições artísticas contemporâneas. O termo heterotopia significa, segundo definição básica do dicionário, posicionamento ou localização diversa do normal ou habitual. Em certa contraposição ao termo utopia, força motriz de inúmeros trabalhos artísticos da segunda metade do século XX, que pretendiam transformar o mundo e as relações nele existentes, trabalhos atuais não funcionam nesse paradigma, tampouco deixam de lado a vontade de propor novas experiências. O que acontece, ao que parece, é que a finalidade (no sentido de uma meta final) foi deslocada. Não se busca construir um lugar ideal, utópico, mas busca-se deslocar a experiência, levá-la a outro lugar, ou instaurar em determinados lugares outras experiências. No que tange a questão temporal, tais experiências não se prolongam no tempo, firmando uma existência histórica. Elas se caracterizam por serem efêmeras, instaurações na malha do real e reivindicam outra experiência temporal, mais ligada ao acontecimento do que sua duração.

Partindo-se da ideia da partilha do sensível, no qual a estética está engendrada na constituição do que Rancière chama de "comum sensível", pergunta-se onde e para quem o artista propõe seu trabalho hoje. O agente artista toma parte na constituição do comum sensível. É um agente na formulação deste comum, ao mesmo tempo que a ele cabe uma ocupação específica neste todo. Desta forma, fazer uma proposição artística é, de alguma forma, intervir na constituição deste sensível. O modo como ela ocorrerá determina esta participação. Ter na cidade o espaço constitutivo de seus trabalhos justifica-se na obra de artistas contemporâneos na ideia de que este é um lugar de possibilidade artística, potente e geradora de sentidos.

A coincidência da arte com a política é a capacidade de causar um estranhamento, uma anormalidade dentro do tecido social. Para Rancière, ao contrário do que a política se tornou hoje, a formação de consensos, a política no seu sentido mais real, é a causadora do dissenso e da mudança. É também desta forma que opera a arte.

Citações

[1] FUREGATTI, Sylvia. Aspectos Constitutivos da Arte Urbana ao longo do século XX. In. Espaços da Arte Contemporânea. org: Maria de Fatima Morethy Couto e Sylvia Furegatti. São Paulo: Editora Alameda, 2013. p. 397.

[2] Centro Paula Souza. Etec Getúlio Vargas, na Capital, apresenta esculturas de ex-professor da unidade. Disponível em: https://www.cps.sp.gov.br/etec-getulio-vargas-na-capital-apresenta-esculturas-de-ex-professor-da-unidade/, acesso em: 25. Nov. 2018.

[3] RANCIÈRE, Jacques. Malaise dans l´esthétique. Paris: Galilée, 2004. p. 36-37.

[4] PALLAMIN, Vera Maria. Cidade, cultura e arte urbana contemporâneas: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/16/tde-29092017-085822/pt-br.php. Acesso em 25 de Novembro, 2018. p.42.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?: e outros ensaios. trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano: artes de fazer. trad. Efraim Ferreira Alves. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

Centro Paula Souza. Etec Getúlio Vargas, na Capital, apresenta esculturas de ex-professor da unidade. Disponível em: https://www.cps.sp.gov.br/etec-getulio-vargas-na-capital-apresenta-esculturas-de-ex--professor-da-unidade/, acesso em: 25. Nov. 2018.

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual: Anos 70 no acervo do mac usp. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2002.

FUREGATTI, Sylvia. Aspectos Constitutivos da Arte Urbana ao longo do século XX. In. Espaços da Arte Contemporânea. org: Maria de Fatima Morethy Couto e Sylvia Furegatti.
São Paulo: Editora Alameda, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. trad. Mônica Costa Netto. 2. ed.São Paulo, SP : EXO : Editora 34, 2009.

_____. Malaise dans l´esthétique. Paris: Galilée, 2004.

PALLAMIN, Vera Maria. Cidade, cultura e arte urbana contemporâneas: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/16/tde-29092017-085822/pt-br.php. Acesso em 25 de Novembro, 2018.

Não basta mostrar, pede-se tocar: as propostas de coparticipação de Frederico Morais

Giovana Spoladore Amaral (IA - Unicamp)
gispoladore13@gmail.com

Resumo

Este estudo analisa as práticas curatoriais, artísticas e educativas promovidas por Frederico Morais, durante os eventos dos “Domingos da Criação”, realizados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1971. Ocorridos em uma complexa conjuntura sócio-político-econômica brasileira, nos chamados "anos de chumbo" da ditadura militar, o trabalho do artista e crítico se mescla na paisagem com outros autores sociais promovendo práticas de intersubjetividade e criação coletiva em eventos cuja intenção é questionar a convenção de um lazer programado e de âmbito privado aos domingos, que se distanciam da vida social compartilhada. O projeto privilegia o espaço externo do museu e, consequentemente, sua relação/interação com o público urbano. A proposta deste trabalho é estudar a aproximação entre as estratégias artísticas de coparticipação adotadas pelo artista e sua efetividade, observada durante os eventos, enquanto exercício de democratização da arte.

Palavras-chave: Domingos da Criação; Frederico Morais; Coparticipação; Democratização da arte

Resumen

Este estudio analiza las prácticas curatoriales, artísticas y educativas promovidas por Frederico Morais, durante los eventos "Domingos da Criação", realizados en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en 1971. Realizado durante una compleja coyuntura socio-político-económica brasileña, en los llamados "años de plomo" durante la dictadura militar, el trabajo del artista y crítico se mezcla y interaje en el paisaje con otros autores sociales promoviendo prácticas de intersubjetividad y creación colectiva en eventos cuya intención es cuestionar la convención de un ocio programado y de ámbito privado, que ocurre a los domingos, y que se distancian de la vida social compartida. El proyecto de Frederico Morais privilegia el espacio externo del museo y su relación/interacción con el público urbano. La propuesta de este trabajo es estudiar el acercamiento entre las estrategias artísticas de coparticipación adoptadas por el artista y su efectividad, observada durante los eventos, en cuanto ejercicio de democratización del arte.

Palabras clave: Domingos da Criação; Frederico Morais; Coparticipación; Democratización del arte

INTRODUÇÃO

Artista de vanguarda, crítico e curador de arte, Frederico Morais foi propositor de diversos projetos, realizados entre as décadas de 60 e 70, reconhecidos pela historiografia de arte brasileira. Entre eles, destaca-se Domingos da Criação. Ocorridos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1971. As atividades buscavam requalificar o sentido educativo do museu, principalmente em sua relação com o público da cidade. Ao sair das salas expositivas e se integrar ao Aterro do Flamengo, a arte é lançada para a perspectiva de ocupação do espaço público.

O aspecto arquitetônico e estrutural do MAM, que absorve a horizontalidade extensiva do Aterro e integra a paisagem exterior ao enaltecer os jardins, o terraço e a vista para o mar, é um fator determinante para viabilizar o projeto dos Domingos da Criação. Cria-se através dessa conformação - o edifício e sua paisagem - uma integração entre o público específico de arte e os cidadãos que apenas transitam pelo espaço como passagem obrigatória em direção à praia ou outras áreas de lazer.

O livro *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação* (2017), organizado por Jéssica Gogan em colaboração do próprio Frederico Morais, é uma publicação concebida como um livro-arquivo, no qual é possível revisitar essa história, através de fotografias, acervo jornalístico, ensaios e entrevistas dos artistas participantes do projeto. O vasto número de foto-documentação atesta e torna acessíveis a potência criativa dos eventos ocorridos aos domingos. Através das fotografias conseguimos nos aproximar mais efetivamente da significância do coletivo expressadas durante as propostas ocorridas no vão e jardins do MAM.

Foram ao todo, seis domingos: *Um domingo de papel, O domingo por um fio, O tecido do domingo, Domingo terra a terra, O som do domingo* e *O corpo a corpo do domingo*. Foram convidados artistas plásticos, músicos, grupos de teatro, de dança, de expressão corporal, de capoeira, boxeadores, contorcionistas e praticantes de ioga, entre outras práticas ainda não manifestadas no campo artístico. São proposições que se aproximam dos elementos de práticas artísticas como a *performance e o happening*: a surpresa, a mobilidade e a ocupação de espaços improvisados e inesperados. A diversidade de proponentes das ações garantiu o interesse de variados grupos que passaram, a partir de então, a frequentar o local. A ampla aceitação do público fica atestada pelas inúmeras notícias de jornais que divulgavam e documentavam os *Domingos.*

A COMPLEXA CONJUNTURA SÓCIO-POLÍTICO-ECONÔMICA BRASILEIRA

Para compreender o teor propositivo dessas ações, é preciso analisar a conjuntura complexa vivenciada pelo Brasil naquele dado momento histórico. Deve-se, portanto, observar o campo cultural do país nas décadas de 1960 e 1970, sob a ótica de três vetores decisivos: a) a situação frágil da política brasileira sob regime ditatorial dos militares se agravou com a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968, fator que legitimou a repressão à grupos oriundos de setores políticos e culturais que se opunham ao governo vigente. b) o chamado "milagre econômico", que insuflou os investimentos em grandes empreendimentos industriais e energéticos, figurou a ideologia de um "projeto modernizador nacional", no qual o país recebeu órgãos de incentivo à cultura, mas que, evidentemente estavam voltados para o mercado de exploração comercial dos bens culturais e estrategicamente controlavam e estabeleciam os limites da ação civil no território artístico. c) o processo de urbanização, que no encadeamento das ações modernizadoras nacionais, pautou-se na retórica do planejamento urbano concebido em torno de princípios higienistas e da mecanização dos equipamentos urbanos, na qual as cidades deveriam adaptar-se à indústria, às relações de trabalho assalariadas e às novas concentrações demográficas, com o fim último de produzir um padrão de civilidade burguesa.

Diante deste contexto, busca-se compreender quais foram os interstícios democráticos encontrados por Frederico Morais - no interior da própria instituição do MAM-RJ - capazes de viabilizar projetos de mobilização artística disruptivos no campo cultural brasileiro.

O INTERDITO SECULAR: PEDE-SE NÃO TOCAR

Desde 1966, Frederico Morais como coordenador do Bloco Escola da unidade, promoveu uma reforma capaz de integrar os diversos ateliês (pintura, escultura, desenho, etc.) e vincular as aulas práticas às aulas teóricas, além de criar o curso gratuito de cultura contemporânea. Tais práticas educativas e "museológicas", tinham dois princípios: o museu de arte como "um programador de atividades que se podem estender por toda cidade, e o ensino de arte não se fundamenta mais no aprendizado de técnicas específicas, que envelhecem rapidamente" (MORAIS *in* GOGAN, 2017 : 5).

Tais princípios ampliaram o conceito dos cursos de ateliê, lugar procurado por parte específica do público. Agora qualquer área onde estivessem os professores e os alunos e qualquer material disponível para criar, bastavam para o estudo e prática de arte. É possível citar algumas dessas aulas propositivas, tais como: a ida para feiras, supermercados, áreas industriais; o uso de tratores para escavação de terrenos baldios; escalagem da Pedra da Gávea; as expedições arqueológicas à Ilha de Carapuça. Elas

são consideradas por Frederico como vivências dos “múltiplos significados da pop art, da earth art, das estruturas primárias, da arte povera e da arte conceitual” (MORAIS *in* GOGAN, 2017 : 240).

O comprometimento em ativar instâncias criativas para os espectadores, partia da premissa de que todas as pessoas são potencialmente criativas, porém, podem deixar de criar "se são impedidas disso por algum tipo de repressão - familiar, educativa, política etc." (MORAIS *in* GOGAN, 2017 : 5).

A busca pelo rompimento do interdito secular: "pede-se não tocar" motivaram os Domingos da Criação. Cada domingo conferia uma materialidade às proposições. Entre jornais, caixas de papelão, aparos de revistas, cordas, cabos de aço, lãs, retalhos de tecidos, terra, brita, areia, cascalho, a música e a própria matéria corporal, os visitantes dos Domingos criavam respostas à essa abundância de materiais em tom festivo e abarcavam intergeracionalmente diferentes formas de interação com o espaço do museu e a paisagem do aterro. Além de estabelecer outros verbos para o ato criador, tal como vestir, amarrar, costurar, acumular, sobrepor, equilibrar, movimentar, escutar, brincar; as pessoas puderam experimentar o sentido de compartilhamento e interação com o outro.

Imagem 1: (Foto: autor desconhecido. Domingos da Criação [O corpo a corpo do domingo], MAM RJ, 1971. Fonte: http://institutomesa.org/wp-content/uploads/2018/02/Conhe%C3%A7a-um-pouco-mais-do-livro-aqui-pdf.pdf. Acesso em: 07.10.2018)

Esses materiais adquirem importância e significado especialmente em países emergentes como o Brasil, onde o lixo industrial e os resíduos comerciais podem ser trabalhados esteticamente, num sentido de subversão da condição subalterna que submete a arte na América Latina. Artur Barrio, artista convidado pelo curador Frederico Morais a participar da mostra "Do corpo a Terra" (1970), no qual realiza Situação T/T,1 (1ª, 2ª, 3ª partes) ou 140 movimentos - o famoso trabalho de trouxas ensanguentadas - escreveu um manifesto a respeito da contestação da arte através do uso de materiais residuais.

> Devido a uma série de situações no setor Artes Plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico de países de 3° mundo (América Latina, inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que eu contesto, pois, a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre (...). É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos circuitos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função da sua realidade estética atual. (BARRIO *in:* FERREIRA & COTRIM, 2006 : 262)

Vale salientar que neste momento, tais manifestações em grupo, como os Domingos da Criação, simbolizavam resistência à ideologia do controle da vida social dos cidadãos brasileiros, ainda que o teor dessas atividades fosse muito mais lúdico que o enfrentamento político de conteúdo combativo, propriamente dito. Pela análise do antropólogo Néstor García Canclini, a explicação das consequências que extrapolam a investigação cultural está intimamente relacionada aos processos políticos. São poderes oblíquos que misturam as instituições e seus hábitos autoritários. A população, coagida pela pressão econômica imediata, constantemente resolve apenas situações auto referenciadas, mas perdem de vista o horizonte social.

> Isso foi estudado principalmente por sociólogos do Cone Sul, onde as ditaduras militares suspenderam os partidos, os sindicatos e outros mecanismos de agrupamento, mobilização e cooperação coletiva. A repressão tentou remodelar o espaço público reduzindo a participação social à inserção de cada indivíduo nos benefícios do consumo e à especulação financeira (...). Em uma época em que a cidade, a esfera pública, é ocupada por agentes que calculam tecnicamente suas decisões e organizam tecnoburocraticamente o atendimento às demandas, segundo critérios de rentabilidade e eficiência, a subjetividade polêmica, ou simplesmente a subjetividade, recolhe-se ao âmbito privado. O mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de status. As ruas tornam-se saturadas de carros, de pessoas apressadas para cumprir obrigações profissionais ou para desfrutar uma diversão programada, quase sempre conforme a renda econômica. (CANCLINI, 2003 : 291 e 346)

A perspectiva da participação social na produção do campo cultural, concerne à preocupação de Frederico Morais ao discutir o próprio conceito de domingo. O que é o domingo, em uma estrutura capitalista que dicotomiza o trabalho e o lazer, o meio e o fim de semana, o emprego e a diversão? Como superar a ideia de um fim semana cujo o lazer é apenas convencional e burocrático, restrito aos clubes de campo, ao futebol, aos programas televisivos? Assim, vale recuperar as perguntas subjacentes aos múltiplos significados dados ao título de Domingo da Criação:

> De que matéria é feito o domingo? Qual a tessitura do domingo? O domingo é um tigre de papel? Com que roupas o vestimos, com que fios tecemos o domingo, sua corporeidade? Ele deve ser vivido terra a terra, em terreno baldio, onde a liberdade é ilimitada? (MORAIS *in* GOGAN, 2017 : 240)

Ao partir do lúdico, os Domingos expandiram o alcance da arte, recobraram gestos que requerem contatos autênticos e consequentemente, desterritorializaram o campo cultural de seu recinto já convencionado. Partindo da tese de que a arte não é propriedade de quem compra, de quem coleciona e no limite, de quem faz, ela torna-se, então, um bem comum a todos. A medida em que lemos os relatos dos participantes, evidencia-se como se efetivou a intenção de dessacralizar a obra de arte, através da participação processual coletiva. Depoimentos que atestam o projeto como momentos propícios para "fazer parte": se comunicar, compartilhar ideias, tornar as crianças sociáveis, liberar a criatividade dos adultos, exercitar a democracia, participar fisicamente, ressignificar objetos banais, se manifestar etc.[1]

Vale destacar que, apesar do Rio de Janeiro ser uma cidade fecunda para a realização de manifestações populares, as experiências artísticas voluntárias que ocorreram nos Domingos não atingiam o sentido utilitário da arte esperado pelo status quo da sociedade. O questionamento da aplicação dessa proposta, enquanto fenômeno artístico, evidenciou-se quando determinados grupos passavam pelo museu em direção à praia do Flamengo, e consideravam O tecido do domingo como "um caso de polícia", ao verem as pessoas dançando conjuntamente envolvidas em grandes metragens de tecidos. Entretanto, aos que permaneceram no local "estavam mais alegres que nunca; e ao abandonarem o museu deixaram, por toda a parte, vestígios desse autêntico happening" (GOÉS *in* GOGAN, 2017: 287).

Imagem 2: (Foto: Raul Pedreira. O tecido do domingo, MAM RJ, 1971. Fonte: http://institutomesa.org/wp-content/uploads/2018/02/Conhe%C3%A7a-um-pouco-mais-do-livro-a-qui-pdf.pdf. Acesso em: 07.10.2018)

Ao quarto domingo da série, intitulado O som do domingo, percebe-se que a potência das manifestações coletivas se efetivam independentemente da oferta de materiais moldáveis. Com a consolidação da presença do público no MAM aos domingos, as pessoas atenderam ao convite de levar seus materiais sonoros e aproveitar o amplo espaço disposto para o exercício. Além das músicas e poesias compartilhadas, esse domingo instaurou um espaço possível para que alguns pudessem gritar e externalizar sentimentos e percepções há muito contidos.

No Brasil, aconteceram algumas propostas anteriores a esta, que despontam o conceito de participação do espectador. A saber, este é o cerne do Neoconcretismo. A exemplo, podemos citar Hélio Oiticica, e sua apresentação pública e coletiva de seu Parangolé durante a mostra "Opinião 65", no MAM. O trabalho foi conceituado pelo próprio artista como "anti-arte por excelência", comprometida com a necessidade de liberar o espectador da atitude meramente contemplativa e convocá-lo para a ação.

> Arti-arte – compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do "espectador", agora considerado "participador". Anti-arte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualista e esteticista [...] "Parangolé" é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a idéia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra. (OITICICA, 1966 : 100)

Aproximar as ideias do Projeto ambiental de Hélio Oiticica, traz à tona a preocupação de determinados artistas em deixar de produzir objetos colecionáveis. Frederico Morais, em suas críticas às instituições museológicas, ressalta que elas não deveriam mais ser apenas um reduto de conservação de acervos. Os museus precisam enfatizar as manifestações ambientais, plurissensoriais, cinéticas, conceituais e experimentais. Não se trata do abandono dos museus e das instituições de arte, mas sim, de reinventar as múltiplas relações que estes espaços podem estabelecer com o público. Não basta apenas mostrar, pede-se tocar.

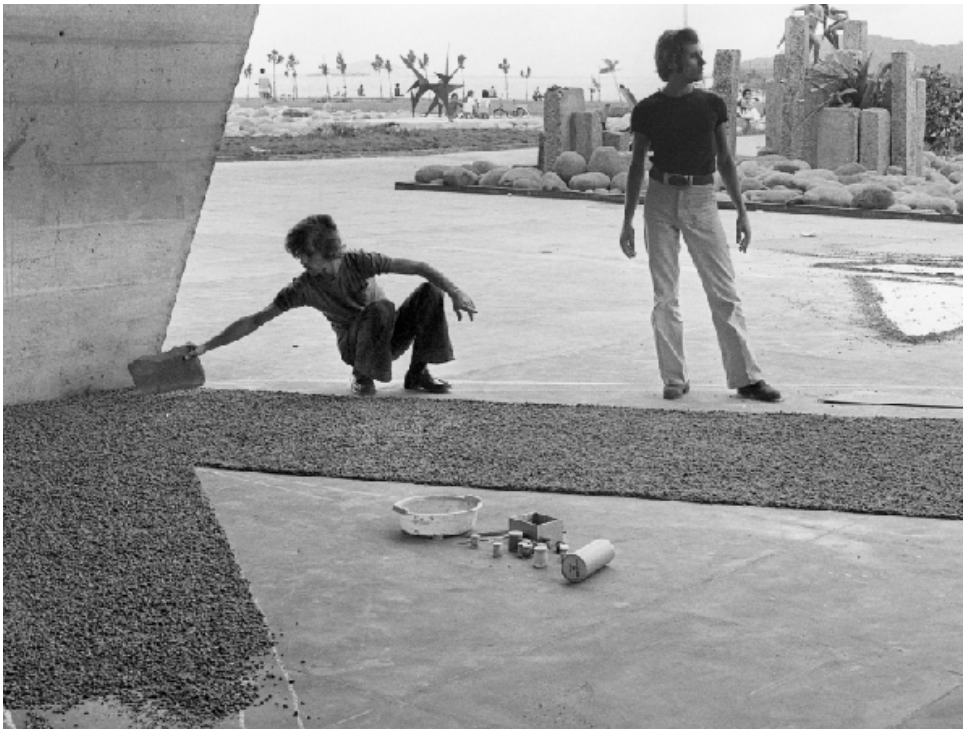


Imagem 3: (Foto: autor desconhecido, Domingos da Criação [Domingo terra a terra], MAM RJ, 1971. Fonte: http://institutomesa.org/wp-content/uploads/2018/02/Conhe%-C3%A7a-um-pouco-mais-do-livro-aqui-pdf.pdf. Acesso em: 07.10.2018)

Como historiador da arte, Frederico Morais, realizou no IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte, em 1970, uma comunicação intitulada "Plano-piloto da futura cidade lúdica", propondo a criação do Museu de Arte Pós-Moderna. Buscava-se instaurar uma nova mentalidade museológica, que prima pelos acontecimentos realizados no espaço. As exposições seriam, portanto, um registro documentário relativo às manifestações ali ocorridas. O acervo de quadros pendurados nas paredes acentua a ideia de um museu-sarcófago, que perpetua a ideia de veneração do passado. Já o Museu de Arte Pós-Moderna integraria a realidade do cotidiano e faria da cidade (as ruas, parques, praças, veículos de comunicação em massa) sua extensão natural. Assim, torna-se a cidade um *continuum* de áreas oferecidas para a realização de eventos e atividades lúdicas e artísticas, que se multiplicam no espaço-tempo urbano. (MORAIS *in* GOGAN, 2017 : 270).

É possível dizer que a proposta dos Domingos da Criação de Frederico Morais, aliado à sua crítica museológica, prefiguram alguns dos conceitos apontados por Paul Ardenne, em seu estudo Uma Arte Contextual (2002). Para este crítico e curador, a Arte Contextual, leva em conta a noção do deslocamento como eixo metodológico. Primeiramente, o deslocamento da figura do artista e em segundo, o deslocamento da atividade artística por ela mesma, a fim de promover acontecimentos que confundem a figura do artista e a do espectador.

> Para o artista contextual modificar a vida social, contribuir para sua melhora, desmascarar convenções, aspectos não vistos ou inibidos é como falar igual (como todo cidadão no que concerne à vida pública em um meio democrático) e de outra maneira (utilizando meios de ordem artística capazes de suscitar uma tensão mais aguda, mais singular do que as permitidas pela linguagem social) (...). Essa função de proximidade fatídica entre artista e público designa as formas artísticas contextuais como fórmulas de essência política, politização dos propósitos que invocam o compromisso solidário, o respeito humanista do próximo ou a propostas que tangem o insólito (ARDENNE, 2002 : 26, tradução da autora).

Imagem 4: (Foto: Beto Felício, Domingos da Criação [Domingo terra a terra], MAM RJ, 1971. Fonte: http://institutomesa.org/wp-content/uploads/2018/02/Conhe%C3%A7a-um--pouco-mais-do-livro-aqui-pdf.pdf. Acesso em: 07.10.2018)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo procurou analisar como as propostas de Frederico Morais, instauraram novos conceitos para as ações educativas de museus, capazes de extrapolar o sentido pedagógico das aulas de História da Arte e das práticas dos ateliês fechados. Como um eco da proposta inicial do MAM, de ser um gerador institucional da modernidade, o artista construiu os espaços democráticos possíveis para a troca genuína de experiências e práticas de intersubjetividade. Pode-se dizer que, temporariamente foi invertida a relação hierárquica da escola a serviço do museu, o museu passou a servir a escola, no sentido de abrangência comunitária. Tal inversão só foi viável porque o artista se debruçou na tentativa de compreender quais eram os diferentes públicos do museu e seu comportamento no espaço. Ao perceber que, não eram simplesmente os objetos de arte que atraia as pessoas a este lugar, se concretizou uma nova instância de diálogo com a criação, como sugere o crítico Roberto Pontual.

> Os Domingos da Criação, tocam, especialmente, o campo daquilo que tenho chamado de criatividade de base, ou seja, o exercício da criatividade que acompanha a espécie humana. Esse exercício termina sendo inevitável e generalizado, pois constitui uma das formas, talvez a mais densa e duradoura, de tornar concreta a realidade de nosso relacionamento com o mundo. (PONTUAL *in* GOGAN, 2017 : 293)

Relembrar o repositório dessas proposições é um exercício de questionamento das estratégias e procedimentos operatórios das instituições museológicas atuais. Hoje, diante do cenário social brasileiro, torna-se urgente o mapeamento dos tensionamentos desafiantes e suas possibilidades geradoras para estabelecer diálogos potenciais e criações compartilhadas. Frederico Morais aponta possíveis caminhos para pulverizar a arte no cotidiano das pessoas e encarar o ato criador sob o aspecto libertário. A liberdade como um exercício de responsabilidade do coletivo.

Citações

[1] Ver "Com papel, do jeito que a gente quiser" de Teresa Barros, a entrevista com D. Edite, "(...) eu me interesso muito por arte. Estou aqui para fazer parte, não estou só olhando não." (p. 284); "O repórter da criação" de Frederico morais, o relato de uma professora de artes "(...) Creio mesmo que o que vocês estão propondo é algo que não se pode contar em termos de hoje. É uma proposta para o futuro. Como disse, sou professora de artes de crianças, mas estou observando que quem mais está lucrando com isto são os pais. Estão ansiosos para fazer trabalhos. Isto aqui é uma liberação, este espaço amplo, o ar puro, todo mundo trabalhando coletivamente, olha uma cidade neurótica como o Rio, onde provavelmente 95% da população adulta está doente, a proposta do MAM faz bem à saúde pública" (p. 277); publicados no livro Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte educação / Jessica Gogan; Frederico Morais - Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

Referências bibliográficas

ARDENNE, Paul. Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Azarbe, 2016.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). Escritos de Artistas: Anos 60/70. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GOGAN, Jéssica; MORAIS, Frederico. Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

OITICICA, Hélio. “Posição e Programa, julho de 1966”. *In*: Catálogo da Exposição Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1966.

RIBEIRO, Marilia A. Entrevista com Frederico Morais A arte não pertence a ninguém'. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, V. 20, n° 1, 2013, pp. 336-51.

ROLNIK, Raquel. Morar, atuar e viver. *In*: Teoria e Debate, n. 9, jan/fev/mar 1990. Disponível em: http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cidade-planejamento-urbano-morar-atuar-e-vi. Acesso em: 07.10.2018.

GRAFITE E ARTE PÚBLICA EM GOIÂNIA: BECO DA CODORNA E BACIÃO

GRAFFITI Y ARTE PÚBLICA EN GOIÂNIA: BECO DA CODORNA Y BACIÃO

Flávio de Lima Ferreira – UFG
flavio@ilustrissima.com

Rosana Horio Monteiro – UFG
rhorio@gmail.com

Resumo

Este artigo se desdobra de minha pesquisa de mestrado, que investiga a produção de grafite em Goiânia/GO na última década, a partir do estudo de caso de duas regiões da cidade, o Beco da Codorna (região Central da cidade) e o Bacião (região Sul da cidade), que nesse período se transformaram em locais de volumosa instauração de grafites. Fundamentando-se nos estudos de Cultura Visual em diálogo com estudos de Arquitetura e Geografia, essa investigação propõe pensar sobre o grafite no contexto da arte urbana, bem como em sua relação com o espaço que o circunda.

Palavras-chave: Grafite; Arte Urbana; Goiânia

Resumen

Este artículo se desdobla de mi investigación de maestría, que investiga la producción de graffiti en la ciudad de Goiânia en la última década, a partir del estudio de caso de dos regiones de la ciudad - el Beco de la Codorna (situada en la región Central de la ciudad) y el Bación (situado en la porción Sur) -, que en ese período se convirtieron en ubicaciones de introducción masiva de graffitis. Esta se fundamenta en los estudios de Cultura Visual en diálogo con estudios de Arquitectura y Geografía, esta investigación propone pensar el graffiti en el contexto del arte público y del arte de la calle, así como en su relación con el espacio que la circunda.

Palabras clave: : Grafite; Arte Urbana; Goiânia

Este artigo é um desdobramento de minha pesquisa de Mestrado, em que investigo a produção de grafites na cidade de Goiânia na última década desse século, a partir de um cruzamento entre os conceitos de grafite e arte de rua. Proponho uma investigação sobre a construção conceitual do grafite em Goiânia, utilizando como estudos de caso duas regiões da cidade que se transformaram em locais de volumosa instauração de grafites – o Beco da Codorna (Setor Central) e o Bacião (Setor Sul) –, a partir do seguinte questionamento: quando é grafite? Como entender o grafite no contexto contemporâneo brasileiro, e, particularmente, suas manifestações na cidade de Goiânia/GO? Nesse artigo apresento os dois locais de estudo e alguns questionamentos que orientam essa pesquisa.

Campos (2011), a partir de Chaplin (1994), afirma a existência de uma tendência histórica de se traduzir o visual ao verbal ao citar: "teorizamos o que vemos". Todavia, o autor destaca que o advento tecnológico e o acesso facilitado a equipamentos audiovisuais têm auxiliado a abrir as portas da academia no acolhimento da "visualidade como dimensão importante de seu trabalho" (2011 : 4), o que promove o diálogo entre estas duas linguagens, ampliando e trazendo mais possibilidades ao campo da pesquisa.

Nesse artigo, proponho uma reflexão sobre a produção do grafite na cidade de Goiânia (GO), investigando as intervenções realizadas em duas regiões da cidade: o Beco da Codorna (no setor Central) e o Bacião (no Setor Sul). Esses dois locais foram grandemente utilizados por grafiteiros na última década para a proliferação de ações plásticas e/ou político-ideológicas visando intervir no espaço urbano.

GOIÂNIA: POLÍTICA, PLANEJAMENTO E CONSTRUÇÃO

A política varguista nomeada "Marcha para o Oeste[1] representou uma busca por modernidade e também um avanço desenvolvimentista para o interior do país. Esse projeto foi utilizado de maneira astuta pelo então interventor do estado de Goiás Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979), que mais que o objetivo de desenvolver esta unidade federativa buscava prioritariamente enfraquecer o poder oligárquico presente e então representado principalmente pela família Caiado, que exercia forte domínio político na região da antiga capital (atual Cidade de Goiás). Assim, Ludovico propõe a mudança da capital e em 1933 nasce Goiânia (CHAUL, 2009). A construção da nova capital, planejada para abrigar apenas 50 mil pessoas, materializou parcialmente o projeto arquitetônico de Atílio Corrêa Lima, que, segundo Vieira (2011), foi realizado entre os anos de 1933 e 1935 e buscava fazer de Goiânia uma cidade monumentalmente imponente. Pode-se notar a influência da arquitetura francesa "na solução adotada pelo arquiteto em relação à geometria das avenidas, da praça e na solução estética dos bulevares" (VIEIRA, 2011 : 58).

Se construir uma nova capital no centro do país já possuía várias dificuldades logísticas e de mão de obra, tudo se agravaria com a suspensão da prestação de serviços por parte de Attílio Correia Lima, ocorrida após o surgimento de várias divergências ideológicas, contratuais e financeiras com o governo. Após a debandada do arquiteto, o engenheiro Armando de Godoy assume a construção (VIEIRA, 2011) e o projeto arquitetônico sofre mudanças cruciais, dentre elas no Setor Sul que passaria a ser uma área residencial destinada às famílias mais abastadas. Se o arquiteto trouxe uma referência francesa à cidade, o engenheiro Godoy inseriu no Setor Sul o toque inglês das cidades-jardim, onde há uma grande separação entre o trânsito e as moradias, promovendo um maior contato dos moradores com a natureza.

Entender as características franco-inglesas e a questão histórica por trás da arquitetura da cidade de Goiânia se faz essencial para esse artigo, já que as duas áreas de estudo localizam-se em dois destes locais supracitados: O Beco da Codorna, localizado no setor Central e construído seguindo características francesas; e o Bacião, localizado no setor Sul e segue as características inglesas das cidades-jardim. Tal importância se dá porque buscamos relacionar as intervenções artísticas de rua (ou que acontecem na rua) com a motivação de escolha dos locais de exposição pelos artistas, que no caso dos espaços estudados se relacionam com o conceito de vazios urbanos (GONÇALVES, 2012), que têm surgido cada vez mais nas grandes cidades e em seu processo de expansão para as zonas mais periféricas, provocando o afastamento das regiões mais centrais, o que resulta inicialmente em espaços desprovidos de vínculo ou identidade para os que ali transitam, configurando-se no que MarcAugè (2005) denomina não-lugar.

DOS PIONEIROS DO CÉSIO 136 AOS ESPAÇOS DE INSTAURAÇÃO DE GRAFITES CONTEMPORÂNEOS

A eclosão das manifestações de 1968, na França, influenciou uma série de levantes similares em todo mundo à mesma época, principalmente na América Latina e em seus numerosos regimes ditatoriais, como era o caso do Brasil. As pichações, que Campos (2011) considera como grafites ilegais, faziam dos muros um suporte para ecoarem as vozes dos oprimidos contra esse tipo de regime, transformando as paredes da cidade em um espaço de manifestação popular. Em Goiás, no entanto, não há quaisquer registros deste tipo de intervenção nos muros em oposição ao governo da época; acredita-se ainda que as primeiras manifestações, de caráter mais plástico, tenham surgido no estado e também na cidade de Goiânia após o traumático acidente com o Césio 137 (TAVARES, 2010), em setembro de 1987.

Considerado o maior acidente radiológico do mundo ocidental (CRUZ, 1997), o episódio do Césio em Goiânia desencadeou uma enormidade de problemas para a jovem cidade. O desconhecimento sobre o problema por parte do poder público causou morosidade na tomada de decisões relacionadas às questões de saúde pública, bem como impôs uma enorme desolação na cidade. Alguns projetos foram então criados com o objetivo de melhorar a autoestima da população local, tais como o projeto "Galeria Aberta", de cunho oficial e apoiado pela Secretaria de Cultura da capital, que cobriu as fachadas de vários edifícios na área central da cidade com trabalhos dos artistas locais de maior renome. (FARIAS, 2005)

Além da "Galeria Aberta", o episódio do Césio também influenciou a formação da dupla Pincel-Atômico (nome que faz uma referência cômica ao evento de 1987), que era integrada por Edney Antunes e Nonatto Coelho. Os dois artistas iniciaram seus trabalhos na cidade de Inhumas, interior do estado, mas assumiram maior destaque ao espalharem suas primeiras intervenções na capital, focando em "temas que afligiam a geração 80, como a AIDS" (TAVARES, 2010 : 63), mas também ficaram marcados por estênceis de baratas, animais resistentes à radiação. Mesmo com o inesperado sucesso, a dupla se desfez nos anos 1990 e cada um dos artistas seguiu distintas e individuais carreiras no mundo da arte (TAVARES, 2010).

Após o fim da dupla Pincel Atômico, as manifestações murais perderam um pouco sua força em Goiânia. A carência de artistas durou até o início dos anos 2000, quando desponta uma geração de artistas que trazia novas técnicas e referências vindas sobretudo do contato com expressões de grafite produzidas em várias partes do mundo, algo possibilitado pelo advento da Internet (TAVARES, 2010).

Essa geração que fez ressurgir o grafite em Goiânia, multiplicou as intervenções (grafite e pichações) distribuídas pela cidade. O entorno da Marginal Botafogo[3] (via que corta a cidade no sentido Norte – Sul), que contém uma vastidão de muros disponíveis e também pelo grande número de pessoas que ali trafegam, se tornou um verdadeiro laboratório para os artistas, segundo Eduardo Aiog, presidente da AGG (Associação Goiana de Grafiteiros), também responsável pela curadoria do Beco da Codorna e proprietário da galeria Upoint[4], que se localiza no Beco e se posiciona como especializada em arte de rua.

Lassala (2017) afirma que o grafite, ao contrário da pichação, busca se apropriar de lugares abandonados e isso auxilia na manutenção de uma imagem positiva para o grafite e torna-o mais aceito, gerando o que Silva (2014 : 104) considera como "olhar cúmplice" da sociedade. Essa característica peculiar do grafite é muito perceptível no processo de ocupação de alguns espaços de circulação da Avenida Anhanguera, região central da cidade de Goiânia. Ao largo dessa avenida, Atílio Correia Lima projetou áreas internas auxiliares ao comércio local visando tornar o trânsito mais eficiente, cujo acesso se dá por meio de becos que com o passar do tempo acabaram se degradando muito pela expansão da cidade, conforme observa Valva:

> Durante as primeiras décadas da cidade, os espaços funcionaram bem como lugar de carga e descarga. […] Com o grande desenvolvimento comercial ocorrido na cidade depois dos anos 60, esses locais começaram a se degradar (2001 : 73).

O processo de degradação dos becos do centro de Goiânia é fruto de descaso por parte do poder público, mas também se relaciona à especulação imobiliária, que dedica seus investimentos à urbanização das áreas mais periféricas e acaba por intensificar os vazios urbanos nas áreas centrais (GONÇALVES, 2012). Observa-se que a grande maioria destes locais se desvinculou totalmente de sua função auxiliar ao comércio, com algumas áreas sendo tomadas pelo lixo, outras transformadas em estacionamentos irregulares durante o dia e à noite locais mal iluminados, muitas vezes usados para consumo de drogas e prostituição.

Processos de ocupação de locais antes abandonados pelo poder público através da ação de artistas e grafiteiros, em uma tentativa de requalificação destes, têm sido comuns em vários lugares

do mundo, como, por exemplo, o caso do Beco do Batman, localizado na Vila Madalena (São Paulo/SP), uma região que acabou passando por uma enorme transformação durante a ditadura[5] e, mesmo sem permissão do governo, começou a ser grafitada nos anos 1980, tornando-se hoje o que VALVERDE (2017, p. 224) chama de "galeria a céu aberto". No caso do Beco do Batman, apesar de seu início transgressor, passou por um processo de institucionalização, tornando-se aceito e inclusive reconhecido pela prefeitura: "A prefeitura da cidade de São Paulo começa a abordar o Beco do Batman como parte dos seus itinerários de turismo urbano a partir dos anos 2000." O sítio eletrônico da prefeitura abre espaço para uma apresentação do beco, de sua importância para o entendimento de uma cidade jovem e moderna e ainda para uma sugestão sobre como conhecê-lo. (VALVERDE, 2017 : 241)

O BECO DA CODORNA (SETOR CENTRAL)

A ocupação ocorrida no Beco Atílio Correia Lima, localizado na altura do nº 5331 da Avenida Anhanguera, Setor Central de Goiânia/GO, e considerado o mais extenso de toda a capital, se dá em um processo diferente ao ocorrido no Beco do Batman (SP). No ano de 2014, o professor César Viana propôs aos alunos do curso de Publicidade da PUC/GO que realizassem um projeto chamado "Cena Urbana", reunindo grafite, música e skate, e na ocasião levou o grupo Grafirma, uma crew[6] de grafite da cidade, como convidado do evento.

O grupo Grafirma percebeu no local um potencial de transformação e requalificação daquele vazio urbano[7] a partir da instauração de grafites, e desde então a apropriação deste espaço, conhecido informalmente por "Beco da Codorna", tem sido intensificada . O local tem recebido várias iniciativas similares como o Festival Beco, que ocorreu a primeira vez em abril de 2015, reunindo em torno de 50 grafiteiros de várias regiões do país. Esse evento marcou ainda a inauguração da sede da Associação dos Grafiteiros de Goiás (AGG) e da Upoint, galeria de artefatos artísticos voltada exclusivamente à temática da arte de rua (KALAOUN, 2015).

Em sua segunda edição, apoiada pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU) de Goiânia em 2016, o Festival Beco reuniu cerca de 70 artistas e promoveu novas pinturas em espaços não ocupados anteriormente e também cobriram pinturas do ano anterior, o que mostra o caráter efêmero desse tipo de intervenção (GITAHY, 1999; LASSALA, 2017). Cabe aqui refletir se a atuação desses grafiteiros no Beco da Codorna, de maneira planejada e não espontânea, bem como pelo fato de terem obtido apoio de financiamentos legais, os distancia do grafite e os aproxima da arte urbana. Mais uma vez, para além de pensar no que é, convém pensar em quando é grafite, e, neste caso, faz-se necessário pensar no deslocamento do caráter marginal e na busca quase unicamente pelo caráter plástico das intervenções.

O aparecimento de grafites nesse local não se iniciou de fato com os murais de 2014, pois assim como nos outros becos e locais abandonados da cidade, já existiam pichações e grafites no espaço, todavia destaca-se a agência de um grupo sem qualquer vínculo com o poder central que acaba por produzir um novo espaço através de intervenções de arte urbana, tornando algo degradado em um local que vai além do urbano e em direção ao público (SILVA, 2014).

Mesmo não tendo sido reconhecido como ponto turístico oficial, como no caso do Beco do Batman (SP), o Beco da Codorna tem atraído visitantes da cidade e turistas, alçando-se a um concorrido local de visitação e contemplação na cidade. Destaca-se também a ocorrência de vários eventos de livre acesso ao público no beco, bem como o fato de o local ter se tornado um dos lugares favoritos para a realização de ensaios fotográficos e clipes musicais na cidade, o que tem auxiliado a transformar alguns dos painéis em imagens icônicas da cidade através da divulgação em redes sociais, como é o caso do painel "Você pode Voar", do artista mineiro Dequete, que apresenta um par de asas e é capaz de invadir o imaginário dos que frequentam a localidade e sentem-se capazes de alçar vôos, mesmo que virtuais.

O BACIÃO (SETOR SUL)

O conceito de cidade-jardim existente na proposta urbanística à inglesa buscada por Armando de Godoy se perdeu ao longo dos anos pelo desleixo das administrações municipais e também devido ao processo de expansão da cidade para as zonas mais periféricas, comum em grandes cidades (GONÇALVES, 2012). O Setor Sul tornou-se então um local, de certa forma, abandonado, já que apesar de ser uma zona bastante povoada, a falta de manutenção das áreas públicas fez dos belos jardins áreas tomadas por mato, lixo e desinteresse.

Assim como no "Beco da Codorna", o "Bacião", outro local de pesquisa, também já possuía pichações e grafites anteriores ao fenômeno relatado nesse trabalho, mas similarmente ao primeiro caso também ocorriam de maneira aleatória e não organizada. Localizada próxima ao cruzamento da avenida Jamel Cecílio e a Rua 115, no setor Sul, a Praça Maria Angélica passou a ser tomada por arte urbana nos moldes atuais em 2012, principalmente pelas mãos de dois artistas: André (Morbeck) e Valtecy (Decy). O primeiro, graduado em Design Gráfico, já se dedicava às artes plásticas; já o segundo, microempresário, começou a fazer grafite para acompanhar o filho adolescente (SUPRASSUMO TV, 2013). Juntos, os dois artistas começaram a fazer trabalhos em colaboração, aprofundando suas pesquisas nesse tipo de intervenção. Conforme Morbeck,

> o Bacião sempre foi a minha casa, tive minha infância aqui, sempre morei aqui perto. E assim que eu conheci o Decy, a gente fez nosso primeiro trabalho juntos e a gente gostou de trabalhar junto, foi muito suave a união do nosso trabalho. (SUPRASSUMO TV, 2013)

Os dois artistas começaram desenvolvendo seus grafites semilegais, conforme Campos (2013), sem qualquer autorização dos residentes, carregando seu trabalho com a valência da marginalidade (SILVA, 2014), uma ilegalidade que é característica da rua (TAVARES, 2010), mas com um caráter plástico, que as aproximavam da pintura mural. A dimensão estética que caracteriza a arte de rua, chamou a atenção dos moradores da vizinhança, que passaram a solicitar aos artistas que reproduzissem suas pinturas nos muros de suas casas, produzindo um olhar cúmplice entre moradores e artistas: "(...)um acontecimento social que bem pode ser aceito como de olhar cúmplice. O grafite ultrapassa aqui o sujeito individual e compromete o olhar citadino da coletividade. (SILVA, 2014 : 104)

Similarmente ao ocorrido no Beco da Codorna, vários projetos surgiram com o intuito de trazer um novo olhar ao setor Sul, propondo um melhor aproveitamento das áreas do bairro. Um destes foi o MUdA, que fez parte das realizações da CAU/GO no evento nomeado Ocupa Goiânia, em 2014, evento que visava discutir a ocupação de espaços públicos ociosos utilizando a arte como agente transformador da relação entre a sociedade e a cidade, e contou com música, piquenique, distribuição de mudas, prototipagem para mobiliários urbanos, etapa prática da Oficina de Mapeamento de Arte Urbana. Também nesse bairro, o estúdio Sobreurbana realizou em 2016 o projeto "Casa Fora de Casa", que buscava a recuperação de quatro praças, propiciando um melhor uso pela população que as circunda e frequenta, com a utilização de técnicas de urbanismo tático, que propõe a "adoção de práticas de baixo custo e ágeis de intervenção, com trabalho voluntário" (JORNAL OPÇÃO, 2016), buscando remover assim a falta de identidade presente nos não-lugares (AUGÈ, 2005). Esse projeto contou "com atividades que tem como foco a transformação da paisagem urbana, os movimentos de ocupação de espaços públicos e a discussão sobre meio ambiente, áreas verdes e espaços criativos" (GUIMARÃES, 2016, s/p).

A intensa dedicação dos artistas André e Decy, que marcou a nova fase de ocupação desse espaço, juntamente à receptividade dos vizinhos à iniciativa, atraiu vários outros grafiteiros (e artistas urbanos) para o Bacião, promovendo ali algo próximo do que ocorreria futuramente no Beco da Codorna, mas de forma mais aleatória e tácita, já que não existiu um evento como marco zero, ou mesmo curadoria, tampouco uma tentativa de institucionalização do espaço. A produção desses artistas e grafiteiros fez com que o espaço circundante se alterasse e se tornasse mais público (SILVA, 2014), tanto que reverberou e atraiu a atenção de várias outras pessoas e entidades.

Além da formação de público, as ações ocorridas nos locais citados têm motivado a formação de novos artistas e grafiteiros, bem como promovido uma maior circulação de intervenções similares no ambiente urbano. Em paralelo a isso, vários artistas da cidade têm se tornado referência e conquistado a admiração e respeito mundialmente, como os casos de Santiago Selon[8] e Bicicleta sem freio[9], há ainda o incentivo da iniciativa pública em projetos como o Galeria Noturna[10] e uma infinidade de outros projetos que têm angariado fundos junto às leis de incentivo, bem como ações entre a Associação dos Grafiteiros de Goiás e a iniciativa privada, como é o caso do encontro Kings Zoneiv[11].

Faz-se necessária uma análise mais crítica sobre os limites do grafite e da arte urbana, mas nota-se que o cenário dessas intervenções em Goiânia atualmente está cada vez mais favorável à expansão e aceitação pela sociedade.

As manifestações murais que têm surgido em locais como o Beco da Codorna e o Bacião não são excludentes ou fazem distinção entre seu público, também não restringem horários de visitação, estando sempre à disposição dos apreciadores, estimulando assim uma busca por significação que vai além da intenção do autor com a sua produção, já que cria no espectador múltiplas possibilidades de entendimento de acordo com a cultura visual própria de quem a admira, permitindo ainda que se faça uma reflexão relacionada ao contexto cultural e visual da cidade (DICKINSON, 2011). Como o crescimento populacional urbano é cada vez maior e a população global tem envelhecido cada vez mais, é urgente repensar os usos das regiões mais antigas e centrais, que acabam passando por uma situação de vazio nas grandes cidades (GONÇALVES, 2012). Os processos de ocupação do Beco da Codorna e do Bacião auxiliam na requalificação de espaços, promovendo a democratização do acesso ao grafite e à arte urbana e, bem como valorizam a expressão artística nas cidades.

Citações

[1] A "Marcha para o Oeste" foi um projeto governamental de Getúlio Vargas que visava promover a ocupação do sertão do país, já que até 1930 o litoral tinha uma densidade populacional maior, além disso, visava desenvolver e povoar o interior do país, aproveitando-se também do potencial natural do país. Ricardo (1970) cunha Pedro Ludovico Teixeira como um bandeirante moderno.
[2] Segundo Chaul (2009), o interventor Pedro Ludovico Teixeira assina um decreto estabelecendo as bases para a construção de Goiânia em 18 de maio de 1933. Considera-se este ano como o de fundação da cidade.
[3]A Marginal Botafogo é uma via expresso com cerca de 14 km de extensão. Construída as margens do Córrego Botafogo, em 1991, contribui para a melhora do trânsito da cidade, em contrapartida modificou a natureza ao remover a mata ciliar deste córrego.
[4] A Upoint, fundada em 2015, também cede espaço para a Associação dos Grafiteiros de Goiás (AGG).
Segundo Valverde (2017), após fechamento do CRUSP (Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo-USP) pelo regime ditatorial a partir de 1968, milhares de estudantes sem moradia se fixaram na
[5] Vila circunvizinha à USP, que tinha um custo mais acessível. O nome do local faz referência a uma das primeiras pinturas que apareceram no Beco: uma reprodução do personagem Batman.
[6] Crew é o termo utilizado para grupos de grafiteiros que fazem trabalhos juntos e assinam seus nomes e também o do grupo que participam.
[7]Diferentemente de várias das fontes que localizei, as quais utilizam o termo revitalização, utilizo o termo requalificação, me apoiando na entrevista do arquiteto Paulo Mendes da Rocha para o filme documentário No traço do Invisível (2007), que conta a história do grafiteiro Zezão. Segundo o arquiteto, não se deve utilizar o termo revitalizar, já que seria o mesmo que tentar dar vida a algo que já está morto.
[8] Em 2014, a renomada estilista Stella McCartney convidou o artista goiano Selon (Santhiago Vieira) para estampar seus grafites na cenografia do lançamento de sua nova campanha.
[9] O Bicicleta Sem Freio é uma dupla de ilustradores de Goiânia reconhecida mundialmente pelos murais pintados em dezenas de países diferentes.

[10] Esse projeto promoveu a pintura de portas comerciais na Av. Goiás, região central de Goiânia, em 2015 e 2016. Sofreu bastante resistência e críticas por tentar domesticar o grafite, e ainda sem qualquer processo de curadoria que privilegiasse sua estética.
[11] Iniciativa da AGG, com apoio de empresas locais. As duas primeiras edições aconteceram em 2017 e 2018, respectivamente em um ginásio de esportes e em uma escola de Goiânia, dois locais municipais.

Referências Bibliográficas

ARTISTA presenteia Goiânia com painel interativo incrível no Beco da Codorna. CURTA MAIS. 2017. Disponível em: <www.curtamais.com.br/goiania/artista-presenteia-goiania-com-painel-interativo-incrivel-no-beco-da-codorna> Acesso em: 18 de set. 2018.

AUGÈ, M. Não-lugares: introdução a uma antropologia da Sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BURIGATO, Thiago. Em Goiânia ninguém gosta do grafite. As pessoas na verdade gostam do barulho que o grafite faz. MaisGoiás, 2017. Disponível em: <https://www.emaisgoias.com.br/goiania-grafite-barulho/> Acesso em: 18 set. 2018.

CAMPOS, Ricardo. Identidade, imagem e representação na metrópole. *In:* CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, A. M; SPINELLI, L. (orgs.). Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011, p. 15–30.

CAMPOS, Ricardo. Liberta o herói que há em ti: risco, mérito e transcendência no universo graffiti. Tempo Social, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 205-225, nov. 2013. ISSN 1809-4554. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/78772.

CHAUL, Nasr Fayad. Goiânia: a capital do sertão. Revista UFG, Ano XI, nº 6 Dossiê Cidades Planejadas na Hinterlândia, p. 100-110. Junho, 2009.

CRUZ, A. D. da; GLICKMAN, B. W. Monitoring the genetic health of humans accidentally exposed to ionizing radiation of Cesium137 in Goiania (Brazil). *In*: International Conference/ Goiania 10 years later: the radiological accident with Cs137. Goiânia – Brasil, Brasil. Anais. Rio de Janeiro, RJ: CNEN, p. 131-137,1997.

DICKINSON, J. "Killadelphia". *In*: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, A. M; SPINELLI, L. (orgs.) Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011, p. 77-106.

EMELLY, Bianka. MACHADO, Thaís. KENEDY, Worlem. Mais extenso beco de Goiânia hoje é um museu colorido. Tudo Unialfa, 2017. Disponível em: <www.unialfa.com.br/tudounialfa/publicacao/web-noticias/noticias/mais-extenso-beco-de-goiania-hoje-e-um-um-museu-colorido> Acesso em: 18 set. 2018.

FERREIRA, Clenon. Beco da Codorna é palco para projetos e ações de ocupação aos espaços públicos e urbanismo tático. O Popular, 2016. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/editorias/magazine/beco-da-codorna-%C3%A9-palco-para-projetos-e-a%C3%A7%C3%B5es-de-ocupa%C3%A7%C3%A3o-aos-espa%C3%A7os-p%C3%BAblicos-e-urbanismo-t%C3%A1tico-1.1133132 > Acesso em: 18 set. 2018.

FREITAS, Nathália. A catástrofe radioativa em Goiânia e o grafite do Pincel Atômico. Revista PLURAIS – Virtual – V. 4, n.1, 2014.

GOIÂNIA tem encontro de grafiteiros. O Hoje, 2016. Disponível em: <http://ohoje.com/noticia/cidades/n/150858/t/goiania-tem-encontro-de-grafiteiros> Acesso em: 18 set. 2018.

GONÇALVES, W T. Urbanidades: aportes del arte público em la construcción de la mirada em las megalópolis contemporáneas. Mexicali: Editora da UABC, 2012.

KALAOUN, Fernanda. Festival Beco traz 50 artistas, inaugura sede da Associação dos Grafiteiros e expõe telas. Caneta e Café, 2015. Disponível em: <https://canetaecafe.com.br/2015/03/20/festival-beco-traz-50-artistas-inaugura-sede-da-associacao-dos-grafiteiros-e-expoe-telas/> Acesso em: 18 set. 2018

KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer história com imagens: arte e cultura visual. In: ArtCultura, Uberlânia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. - jun. 2006.
LASSALA, Gustavo. Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. Editora Altamira, São Paulo, 2017.
LEFEBVRE, Henri. A produção do espaço. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. [S.i.:s.n], 2007. Inédito. Título original: La production de l'espace. 4a ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000.
MAFFESOLI, M. A cidade e a imersão imagética. *In:* CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, A. M; SPINELLI, L. (orgs.). Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011, p. 69-76.
MANSO, Celina Fernandes Almeida. Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea – um certo olhar. Goiânia: Edição do Autor, 2001.
MUdA Ocupa Bacião discute revitalização e preservação de praças do Setor Sul. CAU/GO, 2014. Disponível em: <www.caugo.gov.br/muda-ocupa-baciao-discute-revitalizacao-e-preservacao-de-pracas-do-setor-sul/> Acesso em: 20 set. 2018
Praças e áreas verdes: espaços que precisam deixar de ser "de ninguém" e pertencer às pessoas. Jornal Opção, 2016. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/editorial/pracas-e-areas-verdes-espacos-que-precisam-deixar-de-ser-de-ninguem-e-pertencer-as-pessoas-71194/> Acesso em: 20 set. 2018.
RICARDO, Cassiano. Marcha Para Oeste. 4ª edição. Coleção Documentos Brasileiros. Editora da Universidade de São Paulo. Livraria José Olympio. Rio de Janeiro, 1970.
RODRIGUES, L. N. B. Caligrafia marginal: pichação, performance e patrimônio. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2015.
SALVIO, Juliano Peixoto. Galeria aberta: uma história por múltiplos atores. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, Goiânia, 2005.
SILVA, Armando. Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos / Armando Silva; tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. – São Paulo: Edições Sesc. São Paulo, 2014.
Suprassumo 2013 | Morbeck e Decy. Suprassumo TV, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c6viKE7j0uc> Acesso em: 18 set. 2018.
TAVARES, Andréa. Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 16, p. 21-30, 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200002&lng=en&nrm=iso>. Accesso em 11 Agosto 2018. http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200002.
TAVARES, Jordana Falcão. Construções, desconstruções e reconstruções: histórias do grafite goianiense contemporâneo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, Goiânia, 2010.
VALVERDE, Rodrigo R. H. F. Os limites da inversão: a heterotopia do Beco do Batman, São Paulo. *In:* Boletim Goiano de Geografia, [S.l.], v. 37, n. 2, ago. 2017. ISSN 1984-8501. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/bgg/article/view/49153>. Acesso em: 18 set. 2018.
VIEIRA, Patrick di Almeida. Attilio Corrêa Lima e o planejamento de Goiânia – um marco moderno na conquista do sertão brasileiro. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 52-66, dez. 2012.

Não-Lugares: Investigações sobre o diálogo entre o espectador cotidiano e os trabalhos do projeto “Arte no Metrô”

No-Lugares: Investigaciones sobre el diálogo entre el espectador cotidiano y los trabajos del proyecto "Arte no Metrô"

Eduardo Pereira Moni (IA - Unicamp)
eduardopermon@gmail.com

Profª Drª Sylvia Helena Furegatti (IA - Unicamp)
syfuregatti@gmail.com

Resumo

O presente artigo é resultado de um projeto de pesquisa de iniciação científica fomentado pelo CNPq, que busca articular as temáticas referentes à leitura contemporânea da arte pública, sobretudo nas grandes capitais. Sob a luz das Artes Visuais e da Antropologia, correlacionaremos as manifestações fenomenológicas que se estabelecem entre o indivíduo e o espaço ocupado por ele de forma transitória, levando à apuração da importância dos trabalhos de arte permanentes para o meio urbano e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Arte Pública; Projeto Arte no Metrô; Não-Lugares.

Resumen

El presente artículo es el resultado de un proyecto de investigación de iniciación científica fomentado por el CNPq, que busca articular las temáticas referentes a la lectura contemporánea del arte público, sobre todo en las grandes capitales. Bajo la luz de las Artes Visuales y de la Antropología, correlacionaremos las manifestaciones fenomenológicas que se establecen entre el individuo y el espacio ocupado por él de forma transitoria, llevando al escrutin de la importancia de los trabajos de arte permanentes para el medio urbano y sus desdoblamientos.

Palabras clave: Arte Público; Proyecto Arte no Metrô; No lugares.

INTRODUÇÃO: A ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA ENQUANTO GERADORA DE NOVOS FLUXOS URBANOS

Estimulado pelas discussões trazidas pelos movimentos artísticos franceses dos anos sessenta, o diálogo da arte com o espaço urbano teve grande destaque no século XX, disseminando-se posteriormente por meio de grandes nomes da *Land Art* e *Site-Specific Art*, como Robert Smithson e Gordon Matta-Clark nos Estados Unidos, na década de 70, além de influenciar políticas públicas e projetos que combinam arquitetura, urbanismo e arte até a contemporaneidade. Faz-se presente em discussões de diversas áreas do conhecimento, a maneira como esses campos moldaram as grandes cidades que conhecemos, tanto física quanto socialmente, após a implantação massiva dos princípios do Estilo Internacional[1] pelos países ocidentais. O funcionalismo característico dos grandes centros nos leva a reconhecer os preceitos urbanísticos que surgiram essencialmente para combatê-lo ideologicamente, dentro de movimentos políticos, como a Internacional Situacionista (IS). Compreender a crítica dos

autores situacionistas, como Guy Debord, à cidade moderna é fundamental para aceitar a necessidade de implementar trabalhos artísticos, entre outras plataformas culturais, nos espaços urbanos que conhecemos.

Debord, precursor da IS e da noção de Urbanismo Unitário[2], chamou o estado de passividade ao qual os habitantes das cidades modernas estavam continuamente inseridos de "Sociedade do Espetáculo", título de seu livro homônimo[3]. O fenômeno da espetacularização, como descrito por ele, caracteriza-se pelo monopólio da aparência[4], no qual as relações sociais são constantemente mediadas por imagens e há a aceitação passiva desse universo algo holográfico que rodeia o espectador. Os situacionistas, então, propuseram jogos lúdicos para mapear fenomenologicamente os comportamentos dos indivíduos no meio, procedimento ao qual deram o nome de Psicogeografia[5] e consistia principalmente em caminhadas sem rumo pela cidade, denominadas derivas[6] urbanas. Assim, partindo dos conhecimentos deixados pelos situacionistas, evidenciamos como a práxis das artes visuais na contemporaneidade pode usufruir de tais aprendizados, valendo-se do pressuposto de que o espectador estabelece uma relação afetiva com o meio de acordo com aquilo que encontra em suas deambulações. Com o início de cada jornada, inicia-se imediatamente uma comutação com o espaço urbano: o que o meio tem a oferecer ao transeunte? Se o indivíduo rompe com o percurso utilitário da rotina (no qual habitualmente desloca-se de sua casa até o transporte público e dele até o trabalho ou escola para, então, retornar ao início, refazendo o trajeto) detém ele o poder de transfigurar o ambiente em sua andança ou o meio impor-lhe-á um itinerário do qual não pode evadir-se? O que o indivíduo encontrará em seu trajeto? E, finalmente, qual o papel do posicionamento geográfico de arte pública no meio urbano na mediação entre esse indivíduo e o percurso por ele percorrido? Orientar-nos-emos pela luz da fenomenologia nas Artes e da Antropologia para tratar desse assunto, salientando os roteiros artísticos públicos pré-definidos pela gestão municipal e pelos projetos que disseminam trabalhos de arte pelas cidades, para tentar definir a importância e qual o lugar – ou, nesse caso, o 'não-lugar'[7] – da arte nas cidades pós-modernas que conhecemos.

No Brasil, sob influência direta ou indireta das filosofias e estéticas do percurso, o projeto de intervenções urbanas "Arte/Cidade", que aconteceu em São Paulo entre os anos de 1994 a 2002, teve como preceito repensar as relações que se desenvolvem na capital paulista entre indivíduo e meio, especialmente em regiões demográficas em processo de desintegração física, social e cultural, em estágio latente de reestruturação, campo fértil para a atuação do artista urbano. Na segunda edição do evento, A Cidade e Seus Fluxos, o artista visual e designer gráfico Guto Lacaz instala um periscópio[8] de quase trinta metros de altura conectando o último andar do edifício Alexandre Mackenzie (atual Shopping Light) ao primeiro andar, de frente para o Viaduto do Chá, no centro da cidade. Com a intervenção, o artista não somente altera momentaneamente o horizonte da cidade, como produz novos fluxos de pessoas, conforme relatado pelo jornalista Marcelo Coelho[9], deslocando transeuntes do seu percurso habitual para saciar a curiosidade de defrontar os espelhos do Periscópio, enquanto distraíam-se por alguns instantes para acenar para quem estava no quinto andar do edifício, transformando o imenso tubo em um canal repentino de comunicação. Ao provocar um rompimento breve na vetorização tridimensional da cidade, trazendo os transeuntes e os funcionários do edifício para o mesmo plano enquanto espectadores, Lacaz brinca com o layout urbano e subverte a lógica arquitetônica daquele espaço, que antes distanciava os dois grupos.

Imagem 1: Fotografias da instalação original do Periscópio de Guto Lacaz: à esquerda, vista da fachada do edifício com a obra; ao centro, a interação das pessoas através da janela do último andar; à direita, espectadores no nível mais baixo da obra interagem com aqueles que estão acima.

5-6 Quarta-Feira, 28 de setembro de 1994 **ilustrada** FOLHA DE S.PAULO

Lacaz transfigura relações na cidade grande

MARCELO COELHO

Ainda haverá meio o que fazer de nada a exposição. Muitos [illegible] na mesma Arte Cidade, [illegible] cerca ser comentadas.

Claro que não gostei de tudo.

Aparar dinos, reservando espaço para outro artigo, prefiro só falar de Guto Lacaz.

Zarata, nalaquate, gratuito? Talvez ele seja tudo isso. Mas, se ele consegue ser feliz como o de sua instalação no viaduto do Chá e seus encantos são isso, é porque sua sabedoria não é tão pueril assim, e a gratuidade que ele produz seu efeito, como um periscópio, invertido e gracioso, é altíssima que, quem sabe, talvez nossas sociedades se alcance que há quando somos simplesmente humanos.

P.S. 1 - Nem cheguei à gratidão. Ele uma homenagem a Guto Lacaz. Junto a primeira leva de cartas postagrafi, e o periscópio de Guto Lacaz vai aparecer.

Foi um exercício bobo, inconsequente; mas, afinal, o próprio Guto sou dá direito a somos crianças de vez em quando.

P.S. 2 - Sílvio Lancellotti ou mandou um [illegible] sobre Parmeni, Cimeras e Domingo no "Burrado" de 16 de setembro. Coloque-me quanto ao artigos do "plágio Melhe". Detalhes na pág. 122 de seu livro "A Criatura Clássica" (Art Editora), que todo pessoa culta deve ler.

P.S. 3 - Uma leitora advertiu quanto a erro de digitação no meu artigo de 19 de agosto sobre Rodolfo Valentino. O filme que eu estava comentando ("A Again") não se trata mas nunca inicialmente de "Pinchin", como saiu escrito, mas sim de Pocklin (1799-1837).

Caio Fernando Abreu publicou, no "Caderno 2" de "O Estado de S. Paulo", um artigo no qual se revela portador do vírus HIV. O artigo, recentemente anunciado em duas crônicas anteriores, é belíssimo. Evita qualquer lacrimejar sobre o tema não é trágico, não é sensacionalista, não tem autocomiseração, não reivindica piedade. É a palavra de alguém digno e corajoso, é o texto de um escritor e de um homem.

PÓS-GRADUAÇÃO NA CÁSPER!

A FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL CÁSPER LÍBERO, OFERECE AS SEGUINTES DISCIPLINAS, PARA OUTUBRO E NOVEMBRO:

- JORNALISMO EMPRESARIAL;
- PSICOLOGIA DA COMUNICAÇÃO;
- MÍDIA E SOCIEDADE;
- MÍDIA E MARKETING.

OS INTERESSADOS, PORTADORES DE TÍTULO UNIVERSITÁRIO, PODEM DIRIGIR-SE FUNDAÇÃO CÁSPER LÍBERO, AV. PAULISTA, 900, 1º ANDAR, TEL. (011) 253-4322 RAMAL 213, DAS 9 AS 17 HORAS, PARA MAIORES INFORMAÇÕES E RESERVAS DE VAGAS.

HOJE QUARTA-FEIRA NO CINEMA DIA DE 50% DE DESCONTO NO INGRESSO

NÃO É VÁLIDO PARA FERIADOS

Imagem 2: Artigo publicado no caderno "Ilustrada" da Folha de São Paulo[10], em 28 de setembro de 1994, extraído do acervo digital online do jornal.

As obras do Arte/Cidade delimitaram um percurso que, de certa maneira, nos remete a uma espécie de circuito artístico transitório pautado pela deriva e, mais uma vez, é notável a questão do combate à espetacularização do cotidiano:

> As instalações buscam reintroduzir surpresa e magia neste itinerário banalizado pela repetição utilitária, tornando imprevisível a mecânica do sobe e desce. (...) Inúmeros caminhos são possíveis, não se pode estabelecer um itinerário privilegiado, um guia para visitação. A deriva apenas cria probabilidades de percursos e encontros. (...) Toda inscrição nesse amplo espaço urbano passa, em parte, necessariamente despercebida. Impossível construir um marco que se faça inequivocamente ler num campo tão saturado. No deserto urbano não há como deixar trilhas contínuas. Os indícios deixados nesse lugar arriscam perder-se, confundidos com o resto da cidade. As obras podem apenas sugerir uma articulação, aludindo ao mesmo tempo à ruptura das comunicações, ao insuperável esgarçamento do tecido urbano. (Peixoto, 1994)[11]

Diante da noção de que as obras de arte, no contexto moderno, limitam-se a "sugerir uma articulação", consoante Peixoto, ante o espaço excessivamente fracionado das cidades baudelairianas, e que as obras permanentes – diferentemente das do projeto Arte/Cidade – estão ainda mais fadadas ao progressivo apagamento, devido a população julgar seu caráter perdurável como rotineiro, quase "decorativo", questionamo-nos qual é, de fato, o lugar ocupado pela arte pública nas grandes metrópoles diante das mudanças sofridas nos aspectos fenomenológicos do uso cotidiano e da expectação. Tais questionamentos culminam na oportuna compreensão das sintomáticas adversidades enfrentadas pela arte pública para transmitir com efeito sua mensagem e sua estética ao espectador de arte – quem sabe seja ele, de fato, o transeunte das grandes cidades – ao deparar-se com a degradação material do entorno, dos monumentos e das esculturas, sendo ela produto do tempo, dos intemperismos ou da ação humana.

A FRUIÇÃO DA ARTE PÚBLICA NA SOCIEDADE URBANA PÓS-MODERNA

São Paulo, uma cidade que tem seus horizontes entalhados pelo estilo arquitetônico internacional, sabidamente marcado pelo excedente funcionalismo, que obriga diariamente seus cidadãos a seguirem um fluxo contínuo, pautado pelo ritmo cadenciado da chegada e partida dos trens, dos ônibus, das escadas rolantes, das filas e das catracas; uma cidade que obriga os indivíduos a se moverem tal qual produtos industriais na esteira de Ford. Em 1992, o etnólogo francês Marc Augé cunhou o termo "Não-Lugar"[12] para referir-se aos espaços públicos onde o aspecto antropológico foi suprimido pela funcionalidade, apagando qualquer rastro identitário que possa se manifestar entre o local e o indivíduo que ocupa aquele espaço de forma usual e transitória. É nesse contexto de impermanência do indivíduo em que estão inseridas as obras de arte públicas dos grandes centros urbanos.

O maior fluxo diário de pessoas da cidade de São Paulo encontra-se nas estações do transporte coletivo metropolitano. De acordo com o relatório[13] publicado pela administração do metrô em 2016, estima-se que circulem cerca de 3,7 milhões de passageiros diariamente na capital paulista. O mesmo relatório menciona o acervo permanente das noventa e uma obras do projeto Arte no Metrô, que convertem o trajeto pelas plataformas e mezaninos das estações em uma "imensa galeria de arte contemporânea".[14] Instalado em 1978, o projeto contemplou 37 das 64 estações do metrô com 91 trabalhos de arte dentre os mais variados campos, desde pintura e escultura em suas concepções tradicionalistas, a instalações tridimensionais e enormes painéis pictóricos verticais.

Com trabalhos de artistas renomados, como Tomie Ohtake, Alfredo Ceschiatti e Caciporé Torres, o projeto chamou a atenção dos críticos de arte e do público, no início. Contudo, devido à pressa corriqueira que se estabelece nesses espaços transitivos, o prazo demandado para a devida contemplação de obras, considerando a fruição15 artística a nível sensorial, intelectual ou estético, destoa em grande proporção do tempo que é realmente gasto pelo espectador cotidiano – voluntária ou involuntariamente – devido à proximidade das obras de escadas rolantes, plataformas de embarque e outros espaços onde o indivíduo é impelido a movimentar-se em um ritmo constante, conduzido pela massa de pessoas que o cerca. Para Radha Abramo, coordenadora original do projeto:

> O fruidor não para diante do painel do metrô; (...) vai acumulando formas, cores e linhas que depois se arranjam mentalmente em correspondência com a obra vista. Com essa atitude, ele soma ao anterior prazer de admirar concretamente a obra, o prazer maior de recriá-la abstratamente na memória. (Abramo *apud* Sacramento, 2012, p. 8)

A problemática do espectador comum, salvo os anacronismos dos admiradores da arte que colidem com as obras no percurso diário para a escola ou para o trabalho, deram espaço a questionamentos do projeto de iniciação científica "Arte e Não-Lugares: investigações sobre o diálogo entre o espectador cotidiano e os trabalhos do projeto 'Arte No Metrô' de São Paulo", financiado pelo CNPq por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Estadual de Campinas, que busca analisar a situação em que se encontram as obras, mapear seu posicionamento dentro dos espaços do transporte público metropolitano e, sobretudo, compreender sua relação com o indivíduo que transita por ali diariamente, geralmente suprimindo a acepção sensível dos trabalhos artísticos pela mera materialidade dos objetos inertes do mobiliário urbano.

NOTAS SOBRE A METODOLOGIA DA PESQUISA

Partindo dos critérios curatoriais adotados pelo projeto, sob a coordenação de Radha Abramo, descritos no guia[16] do Arte no Metrô, foi traçado um mapa dos trabalhos artísticos de maior interesse, levando em conta aqueles que abrangessem variações amplas nos seguintes parâmetros: o posicionamento geográfico das estações em que se encontram os trabalhos; a disposição da estação em si, em função do fluxo de pessoas que transitam diariamente pelos locais (baseado nos dados demográficos[17] fornecidos pelo Portal da Transparência do Metrô); a época em que foram instalados os trabalhos, procurando abranger obras do início do projeto na década de 70 às mais recentes, instaladas após os anos 2000, e que dialogassem com plataformas artísticas diversificadas. Outro critério foi levar em conta o ponto de vista dos artistas para o desenvolvimento dos trabalhos; logo, as obras selecionadas foram necessariamente de autores vivos, para que fosse possível colher informações por meio de entrevistas. Desta forma, chegamos ao mapa e às obras apresentadas a seguir:

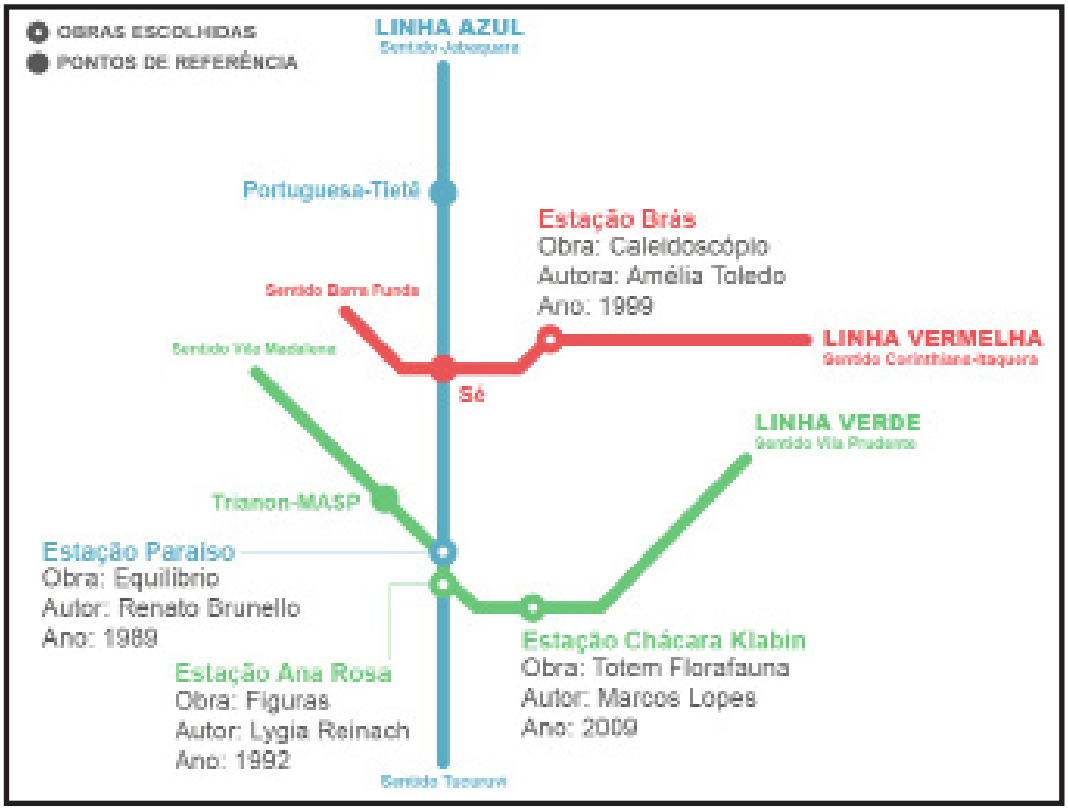


Imagem 3: Mapa parcial[18] do transporte coletivo metropolitano de São Paulo com os pontos de interesse e as obras escolhidas para estudo em destaque.

Imagem 4: Imagens das obras estudadas: Totem Florafauna, de Marcos Lopes (esquerda, acima); Caleidoscópio, de Amelia Toledo (direita, acima); Equilíbrio, de Renato Brunello (esquerda, abaixo); Figuras, de Lygia Reinach (direita, abaixo). Fonte: blog "Arte na Linha", artenalinha.wordpress.com.

O contato com os artistas deu-se via os portais eletrônicos dos mesmos, como sites, fan-pages e troca de e-mails, sendo solicitado que fosse até o ateliê de um dos profissionais coletar as informações pessoalmente. Contudo, em 7 de novembro de 2017, a artista visual Amélia Amorim Toledo (autora de Caleidoscópio, na estação Brás) veio a óbito, impossibilitando a realização desta entrevista.

Durante o mês de dezembro de 2017, ocorreram os diálogos com os transeuntes nas estações Ana Rosa e Paraíso, nos quais foram empregados questionários com perguntas de interesses quantitativos e qualitativos, e a observação naturalista das interações dos espectadores com as obras da estação Brás e Chácara Klabin, culminando com um perfilamento mais assertivo do espectador médio que frequenta aqueles locais, além de um diagnóstico do evidente desgaste das relações espectador-obra e o registro da situação abjeta em que se encontram alguns dos trabalhos expostos.

O PERFIL DO ESPECTADOR: RESULTADOS DAS PESQUISAS QUANTITATIVAS

A pesquisa *in loco* realizada com os transeuntes do metrô incluiu um total de 20 pessoas de diferentes faixas etárias, transitando pelas estações Ana Rosa e Paraíso, que circulavam próximo às obras de interesse. Duas abordagens diferentes foram realizadas: no primeiro momento interessou-nos interpelar todos os que caminhavam pelas proximidades; em seguida, apenas aqueles que espontaneamente se dispuseram a observar as obras de perto, deslocando-se de sua rota habitual para aproximar-se dos trabalhos. Também foram incluídos alguns dos funcionários do metrô e do comércio interno da estação, que costumam passar mais tempo em contato com as obras, contrapondo-se à lógica de transitoriedade do local. Apesar do número reduzido de questionários aplicados, devido a questões burocráticas e da ausência de retorno das solicitações à administração da Companhia do Metropolitano, possibilitou uma análise qualitativa mais delicada das respostas obtidas nos formulários.

Abaixo, o infográfico com o resultado das pesquisas quantitativas nos leva a compreender o perfil do transeunte-espectador do metrô de São Paulo:

Imagem 5: Infográfico apresentando os resultados percentuais das questões quantitativas (autoria própria).

A título de esclarecimento da última questão, a falta de sinalização adequada com informações sobre as obras, ou a dificuldade em encontrá-la (como é o caso de Totem Florafauna[19], painel de alumínio colorido de Marcos Lopes de aproximadamente sete metros de altura, na estação Chácara Klabin da linha verde, em que a sinalização explicativa está tão distante da obra que há dificuldade em associar seu conteúdo ao trabalho) é sempre o aspecto mais pontuado pelos entrevistados. Embora a maioria dos transeuntes note as obras do metrô, nenhum deles soube articular alguma informação relevante sobre os trabalhos, como o artista ou o ano da realização. É importante ressaltar que, apesar de não interferir diretamente no processo fruitivo, a falta de intimidade formal com as obras pode ser apontada como um sintoma concreto do apagamento dos trabalhos no imaginário dos usuários do transporte coletivo metropolitano.

O ESPECTADOR E A ARTE: ANÁLISE DAS QUESTÕES QUALITATIVAS

É usual partir do pressuposto de que obras de arte modernas e contemporâneas posicionadas em não-lugares façam uso dos encontros fortuitos ocasionados pelo cotidiano para compor sua poética, seja buscando um meio de romper com a linearidade do percurso dos transeuntes ou formando uma espécie de percurso da qual o espectador de arte emancipado[20] torna-se protagonista do seu próprio roteiro. Todavia, algumas obras do Arte no Metrô revelaram problemas estruturais para levar sua narrativa à potência que seus criadores idealizaram, seja por falta de manutenção adequada ou devido à localização desprivilegiada na qual estão dispostas as obras, por exemplo. Assim como foi apontada pelos entrevistados, a questão do posicionamento rudimentar em relação ao fluxo de transeuntes é uma justificativa plausível para o latente desgaste das relações com o espectador, que indicaram tal fator como a maior causa da pouca visibilidade da obra Figuras[21], de Lygia Reinach, na estação Ana Rosa, uma instalação que consiste em um aglomerado de 80 figuras de cerâmica de cerca de 1,8 metro de altura, que ocupam todo o corredor em direção ao estacionamento, na lateral da estação. Apesar da extensão horizontal do trabalho ser monumental, poucas pessoas se atentam à obra devido ao distanciamento do percurso usual entre as plataformas e a saída da estação, pois somente aqueles que se direcionam ao estacionamento passam diretamente por ela. Um dos entrevistados mencionou a instalação de Antonio Peticov na estação República como referência ideal do posicionamento da obra em relação ao fluxo humano. Momento Antropofágico com Oswald de Andrade[22] é uma instalação de técnica mista, de 1990, que entrecruza diretamente o deslocamento dos passageiros pela estação, despertando a curiosidade de quem transita por ali.

Outra causa apontada como contribuinte para o apagamento da obra de Reinach é ausência de iluminação apropriada. Durante o dia, as peças são iluminadas por uma abertura no teto que projeta luz do sol diretamente sobre elas, enquanto à noite apenas poucos dos numerosos refletores instalados sobre a obra funcionam. Quando se observa o quão literal o sentido da palavra "apagamento" pode ser aplicado às obras do projeto Arte no Metrô, mais se evidenciam os sintomas do distanciamento entre a população e a arte pública posicionada em não-lugares.
Os entrevistados mais jovens pontuaram que o maior momento de aproximação deles com a obra havia sido com o advento do Pokémon GO[23], um aplicativo para celulares que permite explorar a cidade de maneira interativa, coletando recursos para o jogo em determinadas paradas, sendo esses "landmarks" digitais comumente posicionados em obras de arte públicas – como a escultura Equilíbrio[24] de Renato Brunello, na estação Paraíso. Ao se aproximar dos marcos, o jogo exibe uma foto e informações relevantes sobre ele, como o ano de instalação, a autoria ou o contexto da instalação das obras e sua relevância histórica para o local. Com efeito, o jogo já havia se mostrado como o híbrido perfeito entre a sistemática digital e a atuação livre das pessoas no mundo real, provocando uma série de novos fluxos (orientados ou não) de pessoas pelo espaço, ocupando ruas, praças e parques em busca das criaturas que povoam o imaginário do jogo, enquanto acabam demonstrando um comportamento de redescoberta do ambiente urbano que as cercam – e, consequentemente, das obras de arte públicas. Os ideais e as práticas lúdicas de deriva propostas pela Internacional Situacionista podem ter encontrado novo refúgio em aplicativos de exploração urbana, como o jogo Pokémon GO.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:
AS RELAÇÕES AFETIVAS DO ESPECTADOR DE ARTE COM O MEIO URBANO

Ao utilizarmos o campo da arte pública para articular as possibilidades de intervenção no ambiente urbano em função dos deslocamentos humanos, cabe também a análise do meio em sua totalidade; culminando com a observação, como já citada, da maneira como o mobiliário urbano das grandes cidades pode ter sua função prática objetiva temporariamente suprimida pela fruição sensível dos trabalhos de arte, modificando – senão despertando – as relações afetivas entre o indivíduo e o ambiente que o circunscreve diariamente. Conclui-se que a obliteração da arte pública urbana intensifica-se à medida em que a velocidade com a qual os indivíduos se submetem em seu trajeto aumenta, destinando pouco tempo para fruição devida dos trabalhos artísticos, e vê-se reduzir ao passo que deslocamentos ativos são provocados pela inserção deles no ambiente.

Para que a arte desenvolva sua função emancipadora, ela deve se fazer ser vista, notada e, com algum esforço, compreendida. As pesquisas de campo nos apontaram falhas estruturais que acentuam o ruído comunicativo entre a linguagem artística, tanto nos aspectos materiais (a situação da integridade física em que as obras se encontram), quanto nos aspectos fenomenológicos: a arte a ser devidamente reconhecida como tal pela população, as informações que as pessoas sabem a respeito das obras em exposição permanente, e a fruição que se desenvolve nesses espaços denominados "não-lugares".

Os argumentos trazidos pelos passageiros do transporte metropolitano da capital paulista são de grande valia para compreender o processo de apagamento dos trabalhos de arte pública das grandes cidades. Para Marcos Lopes, artista responsável pela obra Totem Florafauna da estação Chácara Klabin, na linha verde do metrô, em entrevista concedida em fevereiro de 2018:

> A tendência de apagamento, numa cidade como São Paulo, é ironicamente quase uma regra perversa. Entretanto, o crescente interesse ao estudo do urbanismo e de seu patrimônio, revisando seus conceitos e valores, propiciou uma cultura entre os profissionais que, lenta e paulatinamente estão disseminando à opinião pública uma atenção maior ao patrimônio arquitetônico e artístico, conferindo um sentido, embora tímido, de pertencimento. Acredito que os elementos que pertencem ao cotidiano possam passar de um estado de percepção objetiva a um estado subjetivo mais arraigado ao afetivo.

Diante desta afirmação, encerramos nossa reflexão a respeito do perfil da arte pública contemporânea enquanto componente urbanístico das grandes metrópoles, observando o potencial desses trabalhos de se arraigar continuamente no inconsciente dos observadores, construindo seu discurso fragmentário juntamente ao cotidiano multirreferenciado da sociedade pós-moderna, que nos bombardeia incessantemente com sequências incompletas de dados e informações de todas as naturezas. Ao fazer isso, a arte é capaz, sim, de atingir o espectador, desenvolvendo uma configuração semântica espontaneamente conceitual, na qual suprime a percepção meramente retiniana da forma em sua completude pelo discurso intelectual que evidencia esse caráter de fragmentação do ambiente urbano entremeado a tantos estímulos.

Se ainda restam dúvidas quanto à importância e a legitimidade de se inserir arte permanente nos ambientes públicos, repensar o meio urbano em função de trabalhos artísticos não só é uma necessidade dos grandes centros para preservar sua história local e servir de referencial geográfico, como os grandes monumentos o fazem, mas também é fundamental para que os indivíduos desenvolvam relações afetivas com o meio – tornando aquilo que veem todos os dias a caminho do trabalho ou da escola, parte de sua identidade individual e social enquanto habitante de uma cidade que nunca para de se reinventar.

Citações

[1] Estilo arquitetônico modernista implementado na década de 20 e 30, após a publicação da "Carta de Atenas", documento redigido por Le Corbusier após o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) de 1933.
[2] O termo é descrito no artigo de autoria coletiva "O Urbanismo Unitário no fim dos anos 1950", publicado na revista IS nº 3, de 1959. Unitário "por ser contra a separação moderna de funções" e "não propõe novos modelos ou formas urbanas, mas sim experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano, (...) como a deriva", conforme Jacques, 2003 : 15.
[3] "La Société du Spectacle" publicado originalmente em francês, em 1967, anos após sua atuação prática no espaço urbano parisiense.
[4] O termo pode ser encontrado na paráfrase brasileira de Railton Souza Guedes do texto original de Debord, p.17, disponível em: www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf. Acesso em: 15/03/2018.
[5] A primeira aparição do termo remonta ao artigo "Le jeu psychogéographique de la semaine", publicado na primeira edição revista situacionista Potlatch, em junho de 1954, conforme consta em JACQUES, Paola B. 2003. p.16
[6] "Deriva", neste contexto, é um termo cunhado por Debord, empregado pela primeira vez no artigo "Résumé 1954", na revista Potlatch nº 14, de novembro de 1954, conforme enunciado por JACQUES, Paola B. 2003. p.17
[7] AUGÉ, Marc. 2012. O motivo do emprego do termo nesse contexto será abordado no próximo capítulo.
[8] Além do livro de Nelson Brissac Peixoto que reúne os trabalhos da segunda edição do Arte/Cidade, imagens e esboços da obra podem ser vistos no website do artista: www.gutolacaz.com.br/artes/instalacoes.html (acesso em: 09/11/2017).
[9] COELHO, Marcelo. "Lacaz transfigura relações na cidade grande", *In:* FOLHA de São Paulo. São Paulo, SP: Editora Folha, 28 de Setembro de 1994. Disponível em: acervo.folha.uol.com.br/fsp/1994/09/28/21//4855658. Acesso em: 09/11/2017.
[10] O microfilme da publicação encontra-se digitalizado no acervo online, conforme nota anterior, e uma transcrição em melhor qualidade pode ser encontrada em: www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/28/ilustrada/13.html. Acesso em: 09/11/2017.
[11] O livro não possui paginação numerada. Além da versão impressa, o texto pode ser acessado na íntegra em: www.artecidade.org.br/ novo/ac2/30.htm. Acesso em: 09/11/2017.
rel-administracao.pdf. Acesso em: 31/03/2017.

[12] AUGÉ, Marc. “Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade”, 2012. p. 36-37.
[13] “Relatório da Administração”. Portal de Transparência da Companhia do Metropolitano de São Paulo. Conteúdo digital, 2016 (p. 13-14). Disponível em: www.metro.sp.gov.br/metro/institucional/pdf/rel-administracao.pdf. Acesso em: 31/03/2017.
[14] “Relatório da Administração”. Op. cit. p.39.
[15] Fruição: Ato de desfrutar alguma coisa de forma prazerosa, obtendo alegria e satisfação (física, emocional, estética, intelectual, etc.), segundo o dicionário online Michaelis. Disponível em: michaelis.uol.com.br (acesso em: 15/03/2018).
[16] Disponível em: www.metro.sp.gov.br/cultura/arte-metro/livro-digital Acesso em: 29/03/2017.
[17.] Disponível em: www.transparencia.metrosp.com.br/dataset/demanda. Acesso em: 31/03/2017).
[18.] Desenho esquemático de autoria própria indicando as linhas de interesse, conforme o mapa oficial do metrô, disponível em: www.metro.sp.gov.br/pdf/mapa-da-rede-metro.pdf. Acesso em: 12/02/2018.
[19.] SACRAMENTO, Enock. “Arte no Metrô”, 2012. (p.126). O guia completo de visitação das obras do metrô está disponível em: www.metro.sp.gov.br/cultura/arte-metro/livro-digital. Acesso em: 29/03/2017.
[20.] RANCIÈRE, Jacques. 2012.
[21] SACRAMENTO, Enock. Op.Cit., 2012. p.120.
[22.] SACRAMENTO, Enock. Op.Cit., 2012. p.30.
[23.] O jogo foi lançado em julho de 2016, em alguns países, e mundialmente em agosto do mesmo ano. Disponível para smartphones iOS e Android. Página da web em português: www.pokemongo.com/pt-pt Acesso em: 15/03/2016.
[24.] SACRAMENTO, Enock. Op.Cit., 2012. p.156.

Referências Bibliográficas

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lucia Pereira. 9.ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Tradução de Denise Guimarães Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Lisboa: Afrodite, 1972.

HUNTER, Sam. American art of the 20th century: painting, sculpture, architecture. Coautoria de John Jacobus. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1973.

JACQUES, Paola B. (org.) Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (org.) Arte/Cidade: a cidade e seus fluxos. São Paulo: Senac, Ed. Marca d’Água. 1994.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SACRAMENTO, Enock. Arte no Metrô. São Paulo: Prol Editora Gráfica, Companhia do Metropolitano de São Paulo – Metrô. 2012. Disponível em: www.metro.sp.gov.br/cultura/ arte-metro/livro-digital. Acesso em: 29/03/2017.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VIRILIO, Paul. O espaço crítico. Coautoria de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

Eixo Temático 4: Relações entre Arte e Poder Público nas cidades contemporâneas:

projetos e análises críticas

A arte sob o mecenato estatal: a construção do Ministério da Educação e Saúde e os afrescos de Portinari

El arte bajo el mecenazgo estatal: la construcción del Ministerio de Educación y Salud y los frescos de Portinari

Ana Carolina Machado Arêdes (PPGHIS/UFES)
anacarolaredes@yahoo.com.br
Bolsista CAPES

Resumo

Este artigo pretende tratar da atuação de Candido Portinari na construção do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde através da análise das correspondências do pintor como fonte documental. Portinari realizou para esta empreitada algumas pinturas em afresco, com destaque para os murais que representam os ciclos econômicos brasileiros. À época, o ministro Gustavo Capanema planejava construir um edifício novo e audacioso, que se tornasse uma marca da arquitetura e da arte de seu tempo. Para tanto, Capanema reuniu em torno dessa obra arquitetos, intelectuais e artistas adeptos da corrente modernista. A *intelligentsia*, portanto, produzia trabalhos sob o mecenato estatal do governo Vargas. Como Portinari, um artista de convicção comunista, estava inserido nesse ambiente e como confeccionou suas obras para o Estado, é o que aqui procuramos entender.

Palavras-Chave: Portinari; Arte; Estado.

Resumen

Este artículo pretende tratar de la actuación de Candido Portinari en la construcción del edificio sede del Ministerio de Educación y Salud a través del análisis de las correspondencias del pintor como fuente documental. Portinari realizó para esta obra algunas pinturas en fresco, con destaque para los murales que representan los ciclos económicos brasileños. En la época, el ministro Gustavo Capanema planeaba construir un edificio nuevo y audaz, que se convirtiera en una marca de la arquitectura y el arte de su tiempo. Para ello, Capanema reunió en torno a esa obra arquitectos, intelectuales y artistas adeptos de la corriente modernista. La intelligentsia, por lo tanto, producía trabajos bajo el mecenazgo estatal del gobierno Vargas. Como Portinari, un artista de convicción comunista, estaba inserto en ese ambiente y cómo confeccionó sus obras para el Estado, es lo que aquí tratamos de entender.

Palabras clave: Portinari; Arte; Estado.

Os afrescos do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde são considerados uma das obras de maior magnitude da carreira de Candido Portinari. Após muitas pesquisas de técnicas e materiais, o pintor finalmente teria chegado ao afresco, que o consagraria como artista. Por meio da leitura das correspondências trocadas entre Portinari e algumas personalidades envolvidas na obra do Ministério de Educação e Saúde é possível entender como os murais foram pensados e desenvolvidos, assim como fica claramente perceptível a satisfação do artista em realizar essa empreitada.

A encomenda dos afrescos a Portinari teria partido do ministro Gustavo Capanema, que exerceu um papel revolucionário ao promover e subsidiar a cultura, a arquitetura e as artes plásticas no Brasil. Em sua gestão à frente do MES reuniu grandes nomes da arte e da inteligência, tanto que seu ministério ficou conhecido como o "Ministério dos Intelectuais". A construção de sua sede envolveu arquitetos, artistas, escultores e paisagistas simpatizantes das tendências trazidas pelo movimento modernista.

Gustavo Capanema foi nomeado ministro da Educação e Saúde em 1934, cargo que ocupou até o fim do Estado Novo, em 1945. O governo Vargas tomou a responsabilidade de gerir áreas que antes não eram do domínio político, para tanto, criou novos ministérios, tais como o MES[1] e o Ministério do Trabalho. De acordo com Lauro Cavalcanti, a criação desses dois ministérios estava ligada à preocupação estatal de construir o "novo homem brasileiro". O trabalho era considerado a forma de integrar o homem à sociedade, transformando-o em cidadão. A preocupação do governo com a vida particular do trabalhador, com a sua alimentação, habitação e saúde, aproximava a atuação desses dois ministérios[2].

Segundo Angela de Castro Gomes, nos primeiros anos de sua gestão à frente do ministério, Capanema dedicou-se a prepará-lo administrativamente para essa missão. Foi daí que surgiu a ideia de construir um edifício sede que abrigasse a sua burocracia[3]. Para a construção dessa sede promoveu-se um concurso no qual competiram arquitetos das mais variadas correntes artísticas: neoclássicos, ecléticos, modernos, entre outras. Esses profissionais deveriam desenvolver o projeto de um edifício adequado para receber as instalações do Ministério da Educação e Saúde. O ganhador do concurso receberia uma quantia financeira e teria sua planta materializada em um prédio oficial.

Para Cavalcanti, na disputa do espaço arquiteturável dos anos 1930 e 40, significava muito para uma corrente arquitetônica ver seu estilo concretizado em uma edificação pública[4]. O eixo de reconhecimento desses profissionais havia sido alterado, passando da academia para a atuação estatal, seja na construção civil ou no setor patrimonial. Conquistar a execução de uma planta em um espaço destinado ao poder público implicava em prestígio porque no Brasil as elites somente aceitavam novos estilos após o aval do governo[5].

Nesse contexto, projetos elaborados por grupos arquitetônicos diversos participaram do concurso, sendo submetidos ao júri composto pelos engenheiros Eduardo Sousa Aguiar e Natal Palladini, e os arquitetos Salvador Duque Estrada Batalha e Adolpho Morales de los Rios Filho, todos defensores da arquitetura acadêmica, além do ministro Gustavo Capanema. Os jurados eliminaram logo na primeira etapa projetos modernos apresentados por Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Affonso Eduardo Reidy, que à época criticaram na imprensa a condução e o resultado do concurso. O projeto vencedor foi de Archimedes Memória, arquiteto formado pela Escola Nacional de Belas Artes. Marcado pela simetria, composição em planos escalonados, contraste entre linhas horizontais e verticais e a utilização de elementos decorativos inspirados nos motivos geométricos da cerâmica indígena da Ilha de Marajó, o projeto de Memória era de estilo acadêmico[6].

Capanema presidiu o júri do concurso sem direito a voto. Insatisfeito com o resultado, o ministro que pretendia se afirmar perante as gerações futuras com um edifício marcante, havia compreendido que estilos históricos já faziam parte do passado, queria uma obra monumental, coerente com a arquitetura que pensava ser representativa do século XX. Capanema, então, pagou a premiação a Archimedes Memória e solicitou uma autorização ao presidente Getúlio Vargas para contratar Lucio Costa para desenvolver outro projeto. Para Yves Bruand, Capanema cometeu um ato arbitrário, encoberto por minúcias de ordem jurídica, mas não dispunha de outro recurso para tomar a decisão que lhe parecia acertada e fecunda. A escolha de Lúcio Costa era lógica e fundamentada, visto que ele era a figura de maior destaque dentre os adeptos da arquitetura moderna[7].

Segundo Helena Bomeny, Capanema "inspirado por uma mistura de visão, audácia e bom senso que o caracterizava" tomou uma decisão, que apesar de inusitada, foi a que contribuiu para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil[8]. Bomeny usou as palavras de Pedro Nava para expressar a importância da atitude de Capanema:

> As consequências do que ele fez são incalculáveis. Siga você o meu raciocínio. Sem o prédio do Ministério da Educação (recebido na ocasião como obra de um mentecapto) não teríamos a projeção que tiveram na época Lúcio Costa, Niemeyer, Carlos Leão e Candido Portinari. Foram entendidos por Capanema e seus auxiliares próximos (Drummond, Rodrigo, Mário de Andrade e outros). Sem essa compreensão não teríamos tido a Pampulha, concepção paisagística e arquitetônica prestigiada pelo imenso Kubitschek. Sem a Pampulha não teríamos tido Brasília (...) que desviou nosso curso histórico (...). A raiz de tudo isto, a semente geradora, o adubo nutridor estão na inteligência de Capanema e de seus auxiliares de gabinete[9].

Para Simon Schwartzman, não é possível falar de educação e cultura no Brasil sem fazer referência a Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas entre 1934 e 1945. O edifício do Ministério da Educação, atual Palácio Capanema, no Rio de Janeiro, construído em sua gestão, simboliza ainda hoje a imagem que ficou para muitos de um ministro esclarecido, avançado para a sua época, defensor da cultura, das artes e promotor da educação. O arrojo dos murais e das linhas arquitetônicas empregadas na construção do Ministério da Educação, analisados no contexto intelectual daqueles anos, certamente, criou uma atmosfera de progresso e coragem intelectual ao redor de Capanema e sua equipe, que se propagou para as outras empreitadas por eles desenvolvidas[10].

Lúcio Costa, após ser convidado pelo ministro Capanema, resolveu chamar para a obra do novo Ministério Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Affonso Eduardo Reidy, os outros arquitetos modernos desclassificados no concurso. De acordo com Bruand, foi uma atitude prudente, orientada por um senso de justiça ou por certa insegurança. Ao transferir a responsabilidade da obra para uma equipe, Costa colocava a arquitetura moderna em evidência, mas do que a um arquiteto. Além disso, o trabalho em equipe poderia render um projeto mais significativo e amenizaria a impressão de arbitrariedade que causava sua escolha[11]. Ao grupo formado pelos quatro jovens arquitetos modernos, somou-se Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer, perfazendo seis membros. Além disso, o grupo contou com a colaboração do arquiteto e urbanista franco-suíço Le Corbusier para a execução do novo projeto.

Segundo Cavalcanti, Le Corbusier teria vindo ao Brasil interessado em participar da construção do edifício público e foi uma espécie de mentor da equipe. Ao contrário da Europa, onde nasceu a arquitetura moderna, no Brasil, ela se estabeleceu graças às encomendas estatais[12]. Para Lucio Costa, esse prestígio que envolvia a construção de prédios oficiais atraía a vinda de arquitetos europeus, que, como Corbusier, buscavam reconhecimento para si e para o estilo que defendiam[13].

O grupo de jovens arquitetos modernos de imediato se lançou na tentativa de traçar outro projeto, mas logo cogitaram a possibilidade de consultar Le Corbusier em pessoa, para tanto, trataram de convencer o ministro da necessidade de trazer o mestre franco-suíço. Capanema, a princípio se recusou, mas logo percebeu que era a forma de alcançar seu objetivo: a realização de uma obra monumental que marcasse a história da arquitetura brasileira. O grupo estava ciente da fragilidade e falta de pujança da arquitetura funcionalista no Brasil, por isso estavam convencidos que Le Corbusier seria capaz de lhes arrancar da rotina a que estavam submetidos. Dessa forma, Corbusier foi convidado a vir ao Brasil participar do projeto como arquiteto consultor, o que aceitou com facilidade, atraído pela oportunidade de trabalho a um nível oficial[14].

Le Corbusier propôs que a planta consistisse em um monobloco com a construção do edifício sobre pilotis, o que deixaria o solo livre para ser utilizado como área verde. Além disso, o monobloco possibilitava uma melhor orientação, significativamente facilitada pela redução do edifício a duas fachadas principais. Essa opção, lógica e racional, foi logo aceita pelos arquitetos brasileiros. Contudo, Le Corbusier estava insatisfeito com o terreno destinado à construção do ministério, alegando não ser adequado para abrigar a edificação longitudinal por ele imaginada. Procurou um novo terreno, de propriedade da prefeitura, localizado à beira-mar. O grupo de arquitetos modernos e o ministro acataram a proposta de Le Corbusier e Capanema logo foi negociar com a prefeitura. Contudo, como expôs Bruand, esse terreno possuía problemas difíceis de serem superados, que Le Corbusier, em sua ingenuidade não havia percebido[15].

Capanema então solicitou que se refizesse o projeto para o terreno original. Bruand sustenta que Le Corbusier havia optado pela máxima horizontalidade e maior recuo do edifício, contentando-se em ganhar com a limitação da altura, a área perdida com a redução da largura do prédio. Mas, dessa maneira, sacrificava a melhor orientação e a vista da baía, premissas que invocara ao sugerir a troca do local. Lúcio Costa e sua equipe não admitiram esse sacrifício e retomaram o problema encontrando uma solução. Segundo Bruand, os arquitetos brasileiros partiram do esboço elaborado, buscando aplicar os princípios empregados por Le Corbusier, mas adaptando-os ao terreno original. Sendo assim, optaram por uma construção implantada no centro do terreno, em uma posição isolada, tão próxima quanto possível da pretendida por Le Corbusier. Dispuseram a obra no sentido da largura do terreno, e, assim, recuperaram a melhor orientação e a vista para baía, mas, essa solução implicava no desenvolvimento vertical do edifício[16].

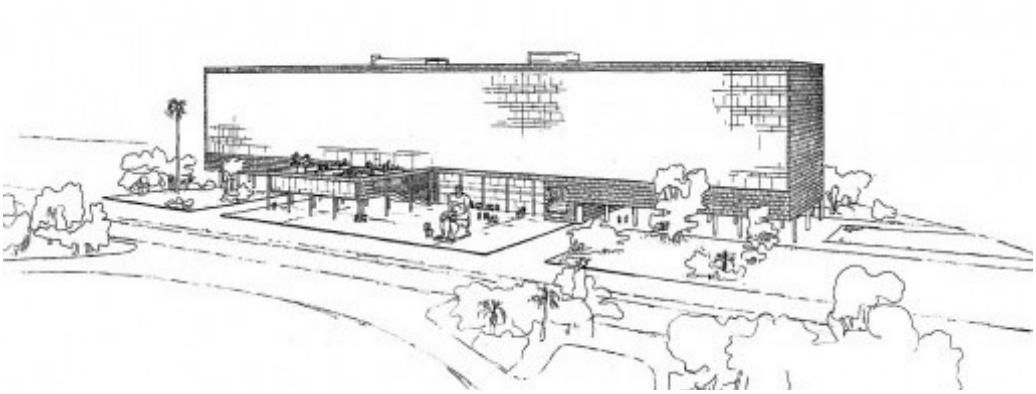


Imagem 1: Primeiro anteprojeto de Le Corbusier para o MES, 1936.
Fonte: Arquitetura Contemporânea no Brasil. Yves Bruand, 1981.

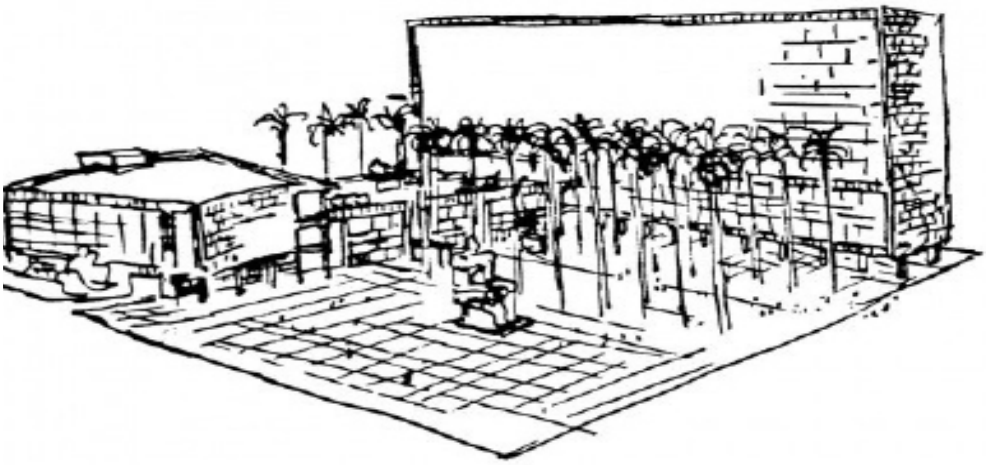


Imagem 2: Segundo anteprojeto do MES, elaborado pela equipe de arquitetos brasileiros, 1936.
Fonte: Arquitetura Contemporânea no Brasil. Yves Bruand, 1981.

Para Yves Bruand, as soluções empregadas pela equipe brasileira no projeto original de Le Corbusier, transformaram-no em um projeto inteiramente novo, embora baseado nos princípios ditados pelo arquiteto franco-suíço. Sendo assim, a contribuição de Le Corbusier foi inegável e plenamente reconhecida pelos jovens brasileiros que se sentiram honrados em trabalhar sob a direção do mestre que tanto admiravam. Entretanto, não se deve cair no extremo oposto e atribuir a Le Corbusier o mérito do sucesso do edifício do Ministério da Educação e Saúde. O projeto definitivo foi obra da equipe brasileira, que lhe deu soluções e encantos particulares. Portanto, Bruand defende que o MES foi fruto de uma colaboração que expandiu os horizontes da arquitetura moderna brasileira e revelou o talento de jovens arquitetos[17].

De acordo com Cavalcanti, a arquitetura moderna é caracterizada por uma construção mais sólida e limpa, prática e imponente. O estilo pregava "a eliminação de ornatos, a estrutura aparente, a planta "livre", a ideia de protótipo e a possibilidade de reprodução industrial"[18]. Todavia, para o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde, a equipe comandada por Lúcio Costa contornou alguns desses princípios de simplicidade e economia. Com a justificativa de tornar o prédio digno de comportar um ministério de tamanha importância, foram usados materiais luxuosos e obras de arte foram expostas em pontos estratégicos, mas, respeitou-se o estilo moderno no emprego das linhas puras[19]. Lucio Costa buscou justificar a escolha dos materiais da obra, em detrimento das soluções arquitetônicas práticas que o estilo moderno defendia: "a boa qualidade do material de acabamento, além de satisfazer às conveniências de uma aparência digna, resulta, afinal, com o tempo, em economia, porquanto sendo ele melhor, maior será sua duração."[20]

O edifício sede do Ministério da Educação e Saúde obteve grande repercussão no exterior, primeiramente nos Estados Unidos e depois na Europa. Foi admirado universalmente e publicado como referência em grandes revistas de arquitetura. Sendo assim, tornou-se um símbolo nacional habilmente explorado pelo governo brasileiro na propaganda externa e interna. Para Bruand, o sucesso dessa empreitada não se deve somente ao talento dos arquitetos envolvidos, como também à audácia do ministro. Capanema resistiu às pressões e a todas as campanhas contra o grande empreendimento de sua vida. Le Corbusier estava acostumado a trabalhar sozinho, artista completo que era. Em contrapartida, o grupo de brasileiros e o ministro Capanema contaram com o apoio de uma gama de artistas que desenvolveram trabalhos exclusivos para o MES. O resultado dessa parceria foi um conjunto de grande riqueza plástica, que realçou e complementou magnificamente a arquitetura, mas, ao mesmo tempo, a ela subordinado. Dentre estes artistas, Bruand destaca o arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx, os escultores Celso Antonio, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz e o pintor Candido Portinari[21].

Enquanto foi ministro, Capanema reuniu grandes nomes da arte e da intelectualidade em seu ministério, a começar pelo seu chefe de gabinete, o poeta Carlos Drummond de Andrade. De acordo com Angela de Castro Gomes, os artistas e intelectuais se sentiam mais confortáveis em realizar trabalhos para o Ministério da Educação e Saúde, como se a política realizada pelo ministro Capanema se diferenciasse do estado ditatorial varguista. O Estado era identificado com a opressão física e simbólica de um regime autoritário, enquanto o território de Capanema parecia ser livre a arejado por sua variedade e ousadia de ideias[22].

Helena Bomeny afirma que nesse período de mecenato estatal, o governo contou com a colaboração de artistas e intelectuais das mais diversas atuações e extrações sociais. Não só no Brasil, mas em outros países da América Latina, as décadas de 1920 a 1940 foram marcadas pela atuação do Estado como patrocinador de expressões artísticas e culturais. O governo precisava da colaboração de artistas e intelectuais, pois abrangeu sua esfera de atuação até a cultura, a saúde e a educação. Além disso, no Brasil, existia a necessidade de definição do "caráter brasileiro". Nesse ínterim, a geração modernista se encaixava bem na tarefa, visto que reinstauraram a brasilidade com feições militantes e estavam dispostos a preencher cargos públicos[23].

Maria Helena Capelato defende que o ministro Capanema notabilizou-se pela sua capacidade de conciliação, visto que abrigou a sua volta intelectuais e artistas das mais diferentes ideologias[24]. Em um regime de exceção e autoritário como o de Getúlio Vargas, era curiosa a ampla adesão desses artistas e intelectuais nas fileiras da burocracia estatal. Como bem salientou Bomeny, a participação deles no governo oscilava entre momentos de adesão e de afastamento, de enaltecimento e crítica ao regime. Mas como justificar a relação desses artistas e intelectuais com o Estado? Era em defesa da arte, era como se a arte, em seu poder de transcendência minimizasse esse constrangimento[25].

Candido Portinari foi um dos artistas que se destacou ao realizar obras de grande magnitude para o Estado, como suas pinturas em afresco. O pintor atuou mais próximo ao Ministério de Capanema, para

o qual, como já foi citado, desenvolveu alguns trabalhos, com destaque para os afrescos que remetem aos ciclos econômicos brasileiros. Portinari nutriu uma posição de dubiedade em relação ao governo varguista, visto que aceitava a condição de trabalhar para a oficialidade, mas defendia uma política de esquerda, com claras simpatias ao Partido Comunista, ao qual se filiou em 1945.

Em entrevista ao Projeto Portinari, o arquiteto Oscar Niemeyer afirmou que o homem que tem o poder e quer criar coisas novas, chama os artistas em quem tem confiança. Segundo Niemeyer, Portinari trabalhou para o Estado porque era competente, desse modo, foi convidado e realizou suas obras, mesmo sendo comunista. O governo não estava interessado no ponto de vista dele, mas em sua pintura. Niemeyer sustentou que enquanto Portinari trabalhou nas obras para o Ministério da Educação, ainda não havia se filiado ao Partido Comunista, mas já tinha tendências e simpatias nesse sentindo. O arquiteto disse ter conhecido Portinari na empreitada do Ministério, criando uma parceria que os levaria posteriormente a realizar outros trabalhos conjuntos[26].

Dessa forma, Niemeyer deixou claro que ao Estado interessava mais a qualidade dos trabalhos e a competência dos artistas e intelectuais que participavam de sua burocracia do que as convicções pessoais deles. O governo atuava no sentido de deixar como legado um patrimônio artístico, cultural e arquitetônico de grande magnitude, que marcasse época, como de fato aconteceu, especialmente no caso do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde.

Lucio Costa, também entrevistado pelo Projeto Portinari, salientou a sagacidade e a inteligência do ministro Capanema, o qual ele afirmou que interferia em todas as questões, querendo imprimir seu gosto pessoal e sempre pensando em deixar a política e a ação cultural do seu ministério para a posteridade. Segundo Costa, era Capanema quem mobilizava tudo, partindo dele, inclusive, o convite feito a Portinari para a execução das obras no MES[27].

Portinari já se destacava enquanto pintor moderno no cenário artístico brasileiro, o que levou Capanema a convidá-lo, em 1936, para realizar diversos trabalhos no Ministério, tais como os azulejos da portada e os murais em afresco. A pintura em afresco era pioneira no Brasil, o que levou o artista a pesquisar profundamente seus materiais e técnicas. Para o crítico de arte Mário Pedrosa, o afresco foi uma evolução estilística pessoal do pintor, que teria chegado a essa técnica quando seus quadros pareciam extravasar os limites da tela[28].

Portinari sentia ter alcançado a realização pessoal quando começou a pintar em afresco, demonstrando claramente sua felicidade aos amigos nas correspondências, como a que escreveu a Josias Leão:

> Leão, estou batendo no afresco. Encontrei cal queimada de 1 ano e tal. Já fiz 4 trabalhos 3 pequenos e um de 2x2 este é a Fuga pro Egito do Fra Angelico aproveitei este quadro para não perder tempo. Estou entusiasmado. Nunca pensei que desse tanto resultado[29].

O pintor foi para Brodowski com a finalidade de descansar e experimentar a técnica em afresco nas paredes da casa de seus pais. Mostrava-se tão satisfeito com os resultados obtidos que enviava fotografias aos amigos para que estes lhes dessem opiniões sobre a qualidade da pintura. O intelectual Rodrigo Mello Franco de Andrade respondeu-lhe em carta após receber uma dessas fotos:

> Muito obrigado pela fotografia que v. teve a bondade de me mandar. Com uma vista meio apagada do seu afresco. Fiquei profundamente interessado em ver seu trabalho com mais nitidez: não haverá um meio de fotografa-lo em detalhes? A casa de seu pai se [? - ilegível] uma autêntica preciosidade. Diga a ele que, se não zelar muito bem pela conservação das paredes, eu me sentirei obrigado a multá-lo pelo atentado contra o patrimônio nacional[30].

Rodrigo Mello Franco era diretor do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundado em 1937, por isso fez a brincadeira sobre a conservação das paredes da casa. Outro amigo que escreveu a Portinari elogiando o trabalho do pintor com os afrescos foi Murilo Mendes:

> Fiquei satisfeito com as notícias sobre tuas últimas experiências de pintura. Não resta dúvida que poderás conseguir grandes coisas, pois tens a exata compreensão da pintura e da missão do pintor. Abres um grande caminho aos artistas futuros do Brasil, com esta notável tentativa de realizar o afresco nos trópicos. Invejo a resistência que opões à invasão do calor, que nos impossibilita para qualquer trabalho intelectual[31].

Murilo Mendes salientou as dificuldades trazidas pelo calor dos trópicos na realização de uma pintura com grandes proporções, tal como o afresco. Por meio dessas correspondências, percebe-se a alegria do artista com a nova modalidade de pintura que estava experimentando, tanto que fez questão de escrever aos amigos, de lhes enviar fotografias dos trabalhos e recebeu respostas encorajadoras por parte deles. Nas cartas remetidas ao pintor, os amigos pareciam ter consciência do valor que a pintura em afresco poderia trazer a obra do artista, que se encontrou e se consagrou ao realizar esta técnica.

Portinari executou obras valorosas no edifício do Ministério da Educação, mas esse trabalho pretende se concentrar nos afrescos que remetiam à temática dos ciclos econômicos. Esses afrescos obtiveram grande destaque, nacional e internacional, contribuindo para abrir muitas portas para o pintor. O tema teria sido idealizado por Capanema a partir de uma aula de História que foi ministrada no Uruguai pelo intelectual Afonso Arinos. Arinos teria pensado em contar a História do Brasil a partir de um viés econômico, para tanto, sugeriu como ciclos predominantes o Pau-Brasil, o Açúcar, o Gado, a Mineração, o Café e a Indústria. Além disso, propôs como culturas ancilares o Cacau, a Borracha, o Mate, entre outros. De acordo com Arinos, sua proposta interpretativa teria agradado Capanema que lhe pediu, no momento da construção do MES, para fornecer a Portinari recomendações para a confecção dos painéis evocativos dos ciclos referidos[32].

Em carta a Portinari, Capanema especificou como gostaria da disposição e decoração das obras no edifício:

> Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação, penso que não mudarei de ideia quanto aos temas. No salão de audiências haverá os doze quadros de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa vida econômica. Falta fazer o último – a carnaúba –, mudar de lugar o da borracha, e fazer de novo um que se destruiu. Na sala de espera, o assunto será o que já disse – a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capítulo da segunda parte de Os Sertões de Euclides da Cunha. Aí estão traçados da maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira. No gabinete do ministro, a ideia que me ocorreu anteontem aí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história do terceiro livro dos Reis, capítulo III, versículos 16-28. No salão de conferências a melhor ideia ainda é a primeira: pintar num painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto). No salão de exposições, na grande parede do fundo deverão ser pintadas cenas da vida infantil. Peço-lhe que faça os necessários estudos e perdoe desde já as minhas impertinências[33].

Nessa missiva, Capanema deixou transparecer como ele intervia nos assuntos do Ministério. O ministro especificou muito detalhadamente ao artista como queria que fossem dispostas as obras e quais as referências que Portinari deveria seguir, impondo a leitura da Bíblia e de um clássico da literatura brasileira, Os Sertões, de Euclides da Cunha. Em outra carta, de 1944, Capanema escreveu mais uma vez a Portinari com a finalidade de lhe passar instruções:

> Verificamos que o painel da borracha, no salão de audiências, poderá ficar na posição em que está. Fica, pois, faltando, além da reconstituição do painel destruído, apenas mais uma pintura: o painel da carnaúba. Quanto aos quadros para pregar em paredes, podemos fixar o seu número em cinco. Quatro deverão versar sobre os temas de que outro dia lhe falei: água, fogo, terra e ar (os quatro elementos). O outro será um retrato do Padre Anchieta. Combinaremos depois as dimensões[34].

Assim como Capanema, Portinari também era detalhista, sendo uma característica sua intervir em obras já concluídas por estar insatisfeito. Em carta ao intelectual e amigo Mário de Andrade, Portinari comenta que irá mexer nos painéis dos ciclos econômicos:

> Ontem terminei o ultimo afresco "Carnaúba". Amanhã vou começar a terminar os outros afrescos mas não vou retocar à têmpera como antes tinha pensado. Vou refazer os pedaços que não me satisfazem a afresco mesmo. Tenho receio que os retoques à têmpera com o tempo apareçam. Estou certo de que com a prática que já tenho do afresco poderei obter bom resultado[35].

Em 1945, enquanto finalizava os trabalhos no Ministério da Educação e Saúde, Portinari pediu a Capanema para que o liberasse para fazer uma viagem com fins profissionais a Argentina, ao que o ministro respondeu negativamente demonstrando a preocupação em concluir a decoração do edifício antes do fim do Estado Novo:

> Meditei sobre a nossa conversa, e falei a alguns amigos. Cheguei à conclusão de que sua viagem agora a Buenos Aires poderá comprometer o coroamento de sua notável obra no edifício de nosso Ministério. É preciso ter em vista que, com algumas semanas mais, estará findo o meu tempo de ministro. Receio que, com outro, sobretudo se for um espírito prevenido contra a nossa orientação, aquelas paredes venham a ter outro acabamento. O meu sincero desejo é, pois, que você não vá. Julgo tão essencial aos interesses artísticos de nosso país a conclusão de sua obra no edifício do Ministério da Educação, que ouso sugerir o adiamento de sua viagem, afim de que, este mês ou até meado de novembro (enquanto ainda temos tempo), você a conclua[36].

Capanema revelou nessa carta certa ansiedade pela conclusão do Ministério da Educação e Saúde antes do fim do Estado Novo, alertando Portinari sobre o risco de o próximo governo não ser aberto às obras de arte modernas que ele estava promovendo no edifício.

Portinari priorizou retratar nos murais dos ciclos econômicos a temática do trabalho, sendo o índio, o negro e o mestiço representados como a mão-de-obra responsável pelo desenvolvimento nacional. Foram feitos doze painéis, com as seguintes temáticas: Pau-Brasil, Cana, Gado, Garimpo, Fumo, Algodão, Erva-Mate, Café, Cacau, Ferro, Borracha e Carnaúba. Os corpos dos personagens foram elaborados de maneira disforme pelo agigantamento dos seus pés e mãos, o que lhes conferia a sensação de força física, característica que se tornou uma marca da pintura muralista de Portinari.

Segundo Annateresa Fabris, muito se fala em "arte oficial" e, por extensão, em "estética getulista" na obra de Portinari. Contudo, um breve estudo da época revela a indiferença de Vargas pelas artes plásticas, tanto que a política artística e cultural de seu governo teve como mentor o ministro Capanema, apaixonado pelo novo e moderno. Além disso, para Fabris, a observação dos elementos temáticos das obras históricas do pintor revela que sua interpretação da história não é oficial. Portinari costumava descartar a versão oficial dos acontecimentos representados, colocando em destaque o homem comum[37]. Nos murais dos ciclos econômicos do Ministério da Educação e Saúde, por exemplo, Portinari priorizou o trabalhador negro, índio e mulato.

O trabalho no MES foi concluído em 1945, pouco antes do fim do Estado Novo, como queria Capanema. Portinari realizou painéis com diversas temáticas, a arte em azulejaria na portada em parceria com o artista plástico Paulo Rossi Osir e os afrescos discutidos acima. No mesmo ano, Portinari filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro, que acabava de sair da ilegalidade em que foi colocado durante a ditadura varguista[38]. Chegou a se candidatar como deputado federal nas eleições, mas não foi eleito. Portinari demonstrou ao longo de sua vida, principalmente por meio de suas obras, grande preocupação com os problemas sociais e com a condição do trabalhador. Apesar das suas convicções pessoais, o pintor, realizou inúmeros trabalhos para a oficialidade. Mas, o grande entusiasta e contratante das obras do pintor para o Estado era o ministro e amigo Gustavo Capanema.

A arquitetura de estilo modernista do Ministério da Educação e Saúde foi um marco e alcançou notoriedade como pretenderam o Ministro Capanema e os jovens arquitetos brasileiros que a executaram. As obras usadas na decoração do edifício, que complementam sua arquitetura imponente, também receberam muito destaque, tendo contribuído para promover ainda mais o nome de seus artistas.

Portinari, por exemplo, foi convidado a compor os murais da Biblioteca do Congresso nos Estados Unidos e os painéis e azulejos da Igreja da Pampulha em virtude da qualidade dos trabalhos apresentados por ele no MES.

Citações

[1] Abreviatura para Ministério da Educação e Saúde.
[2] CAVALCANTI, Lauro. Preocupações do Belo. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995, p.55.
[3] GOMES, Ângela de Castro. Capanema: o ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.14.
[4] CAVALCANTI, Lauro. *Op. Cit.*, p.20.
[5] Idem. pp.94-177.
[6] ARQUIMEDES Memória. *In:* ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa408608/arquimedes-
memoria>. Acesso em: 09 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
[7] BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp.81-82.
[8] BOMENY, Helena. Constelação Capanema: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p.27.
[9] NAVA, Pedro. *Apud.* BOMENY, Helena. *Op. Cit.*, pp.127-128.
[10] SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Vanda Ribeiro da Costa (org.). Tempos de Capanema. Fundação Getúio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000, pp.27-28.
[11] BRUAND, Yves. *Op. Cit.*, p.82.
[12] CAVALCANTI, Lauro. *Op. cit.*, p.17.
[13] COSTA, Lucio. *Apud.* CAVALCANTI, Lauro. *Op. cit.*, p.89.
[14] BRUAND, Yves. *Op. Cit.*, pp.82-83.
[15] Idem, p.84.
[16] Idem, pp.84-86.
[17] Idem, p.89.
[18] CAVALCANTI, Lauro. *Op. Cit.*, p.21.
[19] Idem, p.89.
[20] COSTA, Lucio. Apud. CAVALCANTI, Lauro. *Op. Cit. Loc. Cit.*
[21] BRUAND, Yves. *Op. Cit.*, pp.92-93.
[22] GOMES, Ângela de Castro. *Op. Cit.* Loc. Cit.
[23] BOMENY, Helena. *Op. Cit.*, pp.16-20.
[24] CAPELATO, Maria Helena. "O Estado Novo: o que trouxe de novo?" In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.) O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, volume 2), p.130. Op. Cit.
[25] BOMENY, Helena. , p.26.
[26] Entrevista de Oscar Niemeyer ao Projeto Portinari, de 24 ago. 1984. Duração: 30 min. Entrevistadoras: Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Transcrição: Rosini Guido. Projeto Portinari.
[27] Entrevista de Lucio Costa ao Projeto Portinari, de 22 dez. 1982. 1984. Duração: 1 hora. Entrevistadoras: Maria Christina Guido, Rose Ingrid Goldschmidt e Lucia Gouveia Vieira. Transcrição: Giovani Mafra e Silva. Projeto Portinari.
[28] PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. *In:* AMARAL, Aracy (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p.12.
[29] Carta de Candido Portinari a Josias Leão, de fevereiro de 1937.
[30] Carta de Rodrigo Mello Franco de Andrade a Candido Portinari, de 16 de fevereiro de 1937.

[31] Carta de Murilo Mendes a Candido Portinari, de 15 de março de 1937.
[32] Afonso Arinos publicou um livro sobre esse tema chamado Síntese da História Econômica. Ver Projeto Portinari. Catálogo Raisonné de Portinari. Rio de Janeiro, 2004, p.225.
[33] Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 07 de dezembro de 1942.
[34] Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 31 de julho de 1944.
[35] Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 12 de novembro de 1944.
[36] Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 16 de outubro de 1945.
[37] FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Editora Perspectiva/ Editora da USP, 1990, p.31.
[38] Projeto Portinari. *Op. cit.*, p.242.

Referências Bibliográficas

BOMENY, Helena. Constelação Capanema: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981.
CAPELATO, Maria Helena. "O Estado Novo: o que trouxe de novo?" *In:* FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.) O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, volume 2)
CAVALCANTI, Lauro. Preocupações do Belo. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.
FABRIS, Annateresa. Portinari, pintor social. São Paulo: Editora Perspectiva/ Editora da USP, 1990.
GOMES, Angela de Castro. Capanema: o ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. *In:* AMARAL, Aracy (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. Projeto Portinari. Catálogo Raisonné de Portinari. Rio de Janeiro, 2004
SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena & Vanda Ribeiro da Costa (org.). Tempos de Capanema. Fundação Getúio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000.

Internet:

ARQUIMEDES Memória. *In:* ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa408608/arquimedes--memoria>. Acesso em: 09 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Fontes Documentais:

Entrevistas

Entrevista de Oscar Niemeyer ao Projeto Portinari, de 24 ago. 1984. Duração: 30 min. Entrevistadoras: Maria Christina Guido e Rose Ingrid Goldschmidt. Transcrição: Rosini Guido. Projeto Portinari.

Entrevista de Lucio Costa ao Projeto Portinari, de 22 dez. 1982. 1984. Duração: 1 hora. Entrevistadoras: Maria Christina Guido, Rose Ingrid Goldschmidt e Lucia Gouveia Vieira. Transcrição: Giovani Mafra e Silva. Projeto Portinari.

Cartas

*Carta de Candido Portinari a Josias Leão, de fevereiro de 1937.
*Carta de Rodrigo Mello Franco de Andrade a Candido Portinari, de 16 de fevereiro de 1937.
*Carta de Murilo Mendes a Candido Portinari, de 15 de março de 1937.
* Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 07 de dezembro de 1942.
* Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 31 de julho de 1944.
* Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 12 de novembro de 1944.
* Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 16 de outubro de 1945.

A apropriação do espaço público pelo uso do graffiti no ES

La apropiación del espacio público por el uso del graffiti en el ES

Isabela Machado Breda (UFES)
isamachbreda@hotmail.com

Resumo

No espaço público urbano há diversas manifestações e intervenções que apresentam práticas culturais e artísticas. Esta pesquisa tem a intenção de elucidar conceitos da prática artística do graffiti/ pichação e apropriação do espaço público a partir de intervenções no Espírito Santo que mostram como os conceitos são latentes do cotidiano. Em que o espaço público é transitado e constituído por sujeitos marginalizados e invisíveis que fomentam a paisagem urbana pelo uso da apropriação da cidade como suporte.

Palavras chaves: espaço público, graffiti, pichação, apropriação

Resumen

En el espacio público urbano hay diversas manifestaciones e intervenciones que presentan prácticas culturales y artísticas. Esta investigación tiene la intención de elucidar conceptos de la práctica artística del graffiti /pichação y apropiación del espacio público a partir de intervenciones en el Espírito Santo que muestran cómo los conceptos son latentes de lo cotidiano. En que el espacio público es transitado y constituido por sujetos marginados e invisibles que fomentan el paisaje urbano por el uso de la apropiación de la ciudad como soporte.

Palabras claves: espacio publico, graffiti, pichação, apropriacíon

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao desenvolver a pesquisa em Iniciação Científica[1] com o graffiti no Espírito Santo – ES, me deparei com as questões sobre o espaço público, suas formas de uso, o suporte usado nas intervenções, a legalidade e sobretudo a vivência que o sujeito inserido no movimento graffiti transita pela cidade.

SOBRE GRAFFITI

Graffiti é um nome dado pela mídia que foi amplamente divulgado nos anos 1960/70 por coincidir com o mesmo suporte de intervenção – o muro da cidade - os graffiti nos muros da Itália com inscrições de poesias, declarações de amor,fofoca e propaganda fatidicamente, a mídia comparou com o movimento que surge oriundo do hip-hop nas periferias de Nova York nos Estados Unidos. Os praticantes dessa época a chamavam de *writing* pelo fato de escreverem seus nomes ou *tags*[2] reproduzindo-as o máximo que podiam, demarcando sobre tudo as regiões em que viviam ou das gangues que pertenciam e também chamadas de *aerosol art* fazendo menção ao uso da lata de spray. O nome graffiti também foi usado para identificar as intervenções nos muros das cidades na França no movimento de Maio de 1968, porém de caráter político.

No Brasil, no final dos anos 1970, a mídia identificava o termo pichação[3] ao uso do piche e associava a sujeira, por causa do efeito que os pincéis largos faziam ao pintar e formando borrões. Para tal, identificou-se e nomeou o movimento do graffiti como pichação, um rótulo genérico que Knauss (2001) cita que o termo era usado para expressões variadas, inscrições políticas ou poéticas. Essa pichações tem a mesma função da reprodutibilidade do graffiti nova-ioquino como os "Lerfa-mú" e "Celacanto" provoca maremoto.

Imagem 1 – Jornal O Globo 1978.

Para tal, trago a discussão que Zaidler (2011), fomenta sobre a distinção da palavra grafite e graffiti:

> [...] uma das primeiras providências do processo de "enquadramento" do graffiti foi a tradução do termo por meio da usurpação de um substantivo há séculos com significados específicos: grafite. [...] A palavra grafite quer se distinguir, e consegue, da verdadeira tradução de graffiti para o português: pichação. [...] para diferenciar o grafite da pichação é que esta seria derivada da palavra escrita e da temática contestatória,enquanto que aquele apresenta imagens e teria função "quase que" decorativa. Pichação seria vandalismo e grafite arte. ZAIDLER (2011: 139).

Essas considerações sobre graffiti, grafite e pichação são para situar a discussão e compreendermos como surge a marginalização desses intervenções. Além disso, existe outro tipo de validação que é dado pelo movimento do graffiti: a legalidade e não legalidade, também chamado de vandal. Para o movimento a ilegalidade é crucial para definir a inscrição feita, independente dela ser colorida, de difícil acesso, grande, pequena, bonita ou feia. Se a intervenção é não autorizada ela é validada como graffiti, caso o contrário não se encaixa no movimento.

Com as considerações sobre graffiti feitas introduz-se o trabalho sobre sua vertente: a pichação. Se discute então o papel da mídia e a apropriação do espaço público.

Com a grande ocorrência de inscrições urbanas nas cidades da Grande Vitória nas vias públicas de circulação pela apropriação do espaço público e também nas propriedades privadas questionando a segurança da cidade pelo uso do local e a visualidade que é construída na paisagem urbana pela intervenção graffiti.

Para discutir o objeto proposto foi necessário reunir bibliografias que dialogassem na discussão de espaço público, mídia e apropriação. Somente depois trazê-las para o âmbito da Grande Vitória. Para isso, trouxe algumas definições de apropriação do espaço público com Mendonça (2007):

> [...]as apropriações, mesmo quando intuídas e adaptadas não implicam, necessariamente, em inadequação ou indícios de marginalidade. Podem, ao contrário, indicar criatividade, capacidade de melhor aproveitamento das infraestruturas públicas e fornecer subsídios que alimentem o projeto e a construção futura de ambientes desta natureza.[...] MENDONÇA (2007 : 296)

Com essa observação de Mendonça (2007) podemos observar a apropriação de espaço público pela marginalidade, da qual a autora não cita a pichação mas que pode facilmente ser remitir a ela e com outros autores conseguimos fazer uma intertextualidade. Com isso Zaidler (2011), que nos auxiliará na maioria das questões levantadas nessa pesquisa, numera os cinco atores principais responsáveis pelas decisões no campo de disputa pela ocupação artística que [...]Cada uma dessas categorias atua de acordo com ideologias próprias, respondendo a diferentes interesses, os quais as intervenções revelam com nitidez[...].

Outro ponto importante que Zaidler define é o espaço público de acordo com a possibilidade de contato que qualquer pessoa pode estabelecer com ele, e me fez conversar com Schimid (2012) sobre o espaço percebido, concebido e público com uma visão Lefbreviana.

Para a discussão da mídia e a evolução da pichação Knauss (2001) nos auxilia com a sua publicação contando uma história a partir dos jornais que o autor encontrou ente o final dos anos 1960 e meados dos anos 1990. Com esse autor podemos observar o processo das intervenções até ser chamadas de marginalização e combatidas violentamente pelo estado:

> Na primeira metade da década dos anos 1980, o quadro político terminou confundindo a técnica pictórica do spraycan com manifestações de natureza diferente. Além disso, criou-se a possibilidade de que o grafite à moda nova-iorquina, que vinha sendo introduzido no Brasil pudesse ser pensado como motivado por movimentos organizados de contestação política e partidária – ditos subversivos, conforme a noção política empregada na época. KNAUSS (2001 : 342)

Knauss, consegue narrar uma história evolutiva da mídia e pichação até chegar a problemática psicológica e sociológica que correlaciono com MACEDO (2013) na qual a autora traz a palavra do ato de sujar que foi impulsionada pelo documentário Pixo (2011).

Com as informações sobre a criminalização da pichação citadas, chamo para a discussão Souza (2008) em que o autor identifica a auto-segregação como uma medida escapista, com este autor tento expressar o medo da violência, as pessoas então passam a se isolar e se afastar dos espaços comuns, espaços esses que são transitados pelo movimento graffiti.

Para finalizar, as discussões que Dardot e Laval (2017) propõe uma discussão sobre o novo "cercamento" do mundo cem que consideram os efeitos nas relações sociais "[...] as desigualdades se aprofundaram, o patrimônio dos mais ricos cresceu vertiginosamente, a especulação imobiliária acelerou a segregação urbana" os efeitos quu dos comum a fragmentação e segregação na sociedade.

Para esta discussão foi necessário buscar os motivos pelos quais a tinta na parede é considerada como marginalidade, ilegalidade e seu sujeito um criminoso. Tudo por conta da propriedade privada.

Os jornais na década de 1970 e 1980 noticiavam, a todo tempo, inserções de diversos tipos como: o "spray da reivindicação" que surgia do movimento de contestação política vivida da época; inscrições do tipo religiosas que ocasionou em prisão de um líder de uma seita; propaganda como Cão Fila k26[4], e as Poesias de Tapume[5]. Com isso, a pichação no Brasil não se consolidou como manifestação urbana ao mesmo modo das *tags* nova-iorquinos. A pichação no Brasil foi designada para descrever uma inscrição na parede e sobre tudo, significar sujeira.

Knauss (2001) conta, que a imprensa em 1980, noticiou que o prefeito Israel Klabin promoveu um programa de prevenção e desenvolver formas de punição, Com essa decisão tornou a pichação em um problema de administração pública.

Apresento agora as considerações feitas por Knauss de como o sujeito inserido no movimento graffiti começou a ser anunciado pelos jornais:

> [...] a sujeira da cidade promovida pelo grafite andou junto com o tema da agressão à propriedade privada e, sobretudo, ao patrimônio público, associando seus produtores à condição de vândalos.
> KNAUSS (2001 : 342)

Com o Estado combatendo fortemente a questão da limpeza pública, se agravava cada vez mais a associação do graffiti ao patrimônio público e a propriedade privada:

> Nesse sentido, a avaliação do grafite fica condicionada pelo prejuízos, como na indicação de que dos 324 monumentos da cidade d0 Rio de Janeiro, 216 estavam marcados com pichações. O grafite urbano é, então, identificado ao poder impuro no espaço metropolitano e as despesas que o ocasionam seriam consequência da necessidade de reinstaurar a pureza da cidade. KNAUSS (2001 : 342)

Para forçar o controle a pichação o governo de Marcello Alencar solucionou essa questão com a repressão policial e a prefeita Luiza Erundina, deixou a cargo da guarda municipal resolver essa questão, e ainda declarou no jornal Folha de São Paulo em 1989, que a pichação era caso de polícia[6]. Ao realizar-se identificando-se como ato de vandalismo.

Ao instaurar o regime democrático as inscrições urbanas passaram a ser pauta da segurança pública, realizando diversas prisões a polícia se legitimou ao atribuir a associação do graffiti ao tráfico de drogas[7], confundindo a comunidade e as instâncias sociais, tentando atribuir as *tags* a um código de marginalidade. Além disso, tentou-se controlar a venda de sprays quantidade por pessoa e apenas para maiores de idade[8], através de legislações.

No início dos anos 1990, essas leis começaram a ficar mais severas incluindo premiação para quem delatasse, a imprensa ajudou a propagandear essa ação. Com essa ação, grupos de moradores montavam vigílias armadas para poder pegar em flagrante os pichadores, surgindo então jovens feridos[9]. A legislação em Vitória – ES, foi determinada pelo prefeito Luciano Rezende a pagar 9 milreais[10] para pichadores pegos em flagrante, a realidade foi mostrada pela mídia que essa lei não inibiu a pichação[11].

Várias tentativas foram feitas para conscientizar jovens pelas prefeituras porém a ação de Binho e Neto, esses dois pichadores de São Paulo mudaram o enfoque da pichação, inserindo seus nomes no Cristo Redentor, ao serem presos declararam a mídia que o que fizeram seria para ficarem famosos, dando tão certo, que cá estou escrevendo sobre eles... Com isso, desencadearam uma série de manifestações e o intercâmbio de pichadores entre Rio de Janeiro e São Paulo, (KNAUSS, 2001).

A imprensa começou a divulgar avaliações psicológicas dos jovens, mudando o enfoque, apontando para outras soluções como psicologizar o graffiti e não usar a força como controle. A polícia civil começa então a chamar os pais antes de aplicar qualquer advertência e então passou o graffiti para outro campo de questionamento.

Para Knauss (2001) a pichação é "considerado uma manifestação de grupos de jovens adolescentes, o grafite conduz à indagação não só do comportamento rebelde, irreverente e violento da juventude" que dialoga com (MACEDO, 2016 : 31) mesmo que o picho seja um jogo de disputado pelo grupos urbanos, esse movimento questiona "a estética urbana imposta pela publicidade, valores burgueses distantes da cultura da periferia. Diante disso, os escritores urbanos ou pichadores configuram outro visual no espaço urbano". Essa tendência de buscar a subverter a cidade é apresentado no filme Pixo, (2010) de João Weiner e Roberto T. Oliveira, e surge em forma de indagação "Que sociedade é essa que forma uma geração inteira que precisa se expressar através da destruição?'. É nesse caráter ideológico que os praticantes da pichação, dessa afirmação de um indivíduo e o desejo de reconhecimento que encontramos nas inscrições da cidade, do espaço público.

Toda a discussão sobre o picho e o seu individuo se dá apenas por tinta na parede em espaço público e propriedade privada. O foco da discussão será o espaço público, que Zaidler (2013) avalia a partir de definições do 'existir' espaço público:

> Em um extremo, a rua, a praça, os edifícios e equipamentos públicos; no centro, o espaço visual: paredes muros, jardins particulares etc., cuja materialidade é privada, mas a visualidade é de todos; no outro extremo, o privado aberto ao público; este dispõe de um inesgotável arsenal de mecanismos para selecionar as pessoas para qual se abre. (ZAIDLER, 2013 : 134).

Dialógo com a citação acima com Schimid (p 32, 2012) que analisa do ponto de vista Lefbvriano, três referenciais sobre o espaço público que pode dialogar com as situações apresentadas da pichação: 1) o espaço percebido, que se refere ao aspecto da materialidade, aquilo é visual, palpável e olfativo. A rua é a forma mais clara de identificar suas formas, MENDONÇA (2007) apud LAMAS (s/d) "a rua ou o traçado relaciona-se diretamente com a formação e crescimento da cidade de modo hierarquizado, em função da importância funcional da deslocação, do percurso e da mobilidade de bens, pessoas e idéias". Destaca-se a poética do pichador ao usar as ruas de maior mobilidade para poder ganhar mais visibilidade, pois é na hierarquia da rua, que ele se insere em um espaço público mas que não é tão público, reiterando que a visualidade é de todos mas não nos pertence; 2) o espaço concebido que Schimid traz é o entendimento sobre a sua representação, "o espaço só pode ser concebido ou entendido por alguém quando for concebido e representado por alguém". Para isso, trago o relato de PONTELLO (2011) que conta a relação de um espaço concebido, o grafiteiro ao pintar uma escadaria beco no bairro do centro de Vitória, é interrompido por um morador dizendo: "até que enfim que alguém estava fazendo alguma coisa", pois naquele lugar estava sendo ocupado por usuários de drogas que usavam o local para fazer necessidades. O transeunte-morador concebeu aquele espaço para um outro campo. Concebeu-se outra representação de um lugar que já havia uma concepção; 3) e Para o espaço vivido, costumo compreender a rua como um lugar que representa a experiência da liberdade, para Schimid (2012) e para não ser inocente vivenciar o espaço público da cidade com a pichação é o espaço experimentado por mim e por pichadores em nossa vida cotidiana pois assim com a vivência do espaço compreendo a produção e sua apropriação.

Com Zaidler (2013) identificam-se cinco apropriações do espaço público 1) Instituições do Estado e administrações governamentais; 2) instituições privadas – comerciais e culturais (inclui-se as religiosas e os museus públicos 3) a indústria cultural; 4) o próprio artista e/ou sua comunidade 5) e institutos culturais privados e organizações não-governamentais. (ZAIDLER, 2013).

Por outro lado, mesmo que o graffiti tenha essa intenção poética artística ideológica, a manifestação urbana notou-se pela mídia atrelada a marginalização, para isso exponho a visão a partir da citação:

> No entanto, este potencial de abrangência quanto à apropriação dos espaços públicos vem também sendo fortemente cerceado pela difusão do medo, associado à violência urbana, inicialmente vinculada às grandes cidades, apresentando na atualidade, generalizações na realidade e no imaginário também das médias e pequenas cidades. MENDONÇA (2007)

Apesar de tudo, ao observar com Dardot e Laval (2014) que a sociedade se polarizou e fragmentou, eles traçam o "paradigma dos comuns" e citando Bollier:

> Os comuns constituem o humo em que nascem novas práticas sociais comuniais; estas nos fornecem pistas eficazes para repensarmos nossa ordem social, nossa governança política e nossa gestão ambiental. Os comuns tornam possíveis novas energias ascendentes capazes de redesenhar nossas instituições políticas.

Pode-se em um determinado momento compreender a manifestação urbana apresentada com um reflexo do processo ideológico que nossa sociedade passa. Os indivíduos do movimento graffiti perambulam e se inserem numa cidade que os rejeita, a partir da compreensão dessas sujeitos é possível redefinir algumas posições quanto o ser marginal e a subversão do espaço público.

Considerações Finais

A Manifestação urbana do graffiti responde rejeição da sociedade truculenta junto de um Estado que banaliza as práticas sócios-culturais, aferindo um enaltecimento da propriedade privada. A apropriação do espaço público e da visualidade, exibe uma paisagem fragmentada, demarcada por espaços privados fortemente defendidos e espaços públicos carentes de melhorias estruturais.

Citações

[1] Pesquisadora vinculada ao Laboratório de Pesquisa e Extensão em Arte (UFU).
[2] Assinaturas inelegíveis que representam o sujeito no movimento.
[3] Há diferença do termo pichação e pixação. De acordo com Macedo (2016: 28): Em português a grafia correta da palavra pichação é com ch. No entanto quando o vocábulo refere-se especificamente a um tipo de pichação que envolve uma disputa entre grupos de pichadores no espaço urbano, a grafia da palavra é apresentada com a letra x.
[4] Vendedor de cães da raça fila escrevia com spray vermelho pela cidade de São Paulo. KNAUSS (2001). Na Grande Vitória observamos a inscrição de propaganda Corto Árvores seguido por número de telefone.
[5] Poesia em giz de Gilson de Abreu Marinho, que recebeu validação de Ana Maria Machado e Carlos Drumond de Andrade KNAUSS (2001).
[6] Erundina diz que pichação é caso de polícia. Folha de São Paulo. 20/06/1989.
[7] No ES são comumente encontrada as inserções TD2 e TD3, que são facções rivais.
[8] O movimento graffiti acontece em sua maioria entre jovens menores de idade no ES.
[9] Sou pichador não Ladrão, afirmou um dos feridos baleados na loja Caju, Jornal do Brasil, 1987. Menores são baleados na cabeça quando pichavam muro, OGlobo, 26/10/1987. Testemunha da morte de pichador dá depoimento. Folha de São Paulo, 13/09/1990.
[10] Lei contra pichação prevê multa de 9 mil a pichadores, G1, 20/02/2016.
[11] Pichação. Lei não pune nem inibe infratores em Vitória, O Metro, 03/03/2017.

Referências Bibliográficas

KNAUSS, Paulo. Raízes e Rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Grafite Contemporâneo Urbano. Ed 7Letras. Rio de Janeiro. 2001.
MACEDO, Érika Sabino. Pelos Muros da Cidade – Uma leitura de imagem do Graffiti de Vitória. Vitória: Phocus, 2016.
MENDONÇA, Eneida. Estudos e Pesquisas em Psicologia. UERJ. RJ, v. 7, n. 2, Apropriação do Espaço público: alguns conselhos. p. 296-306, ago. 2007.
PONTELLO, Renato. O grito calado: da cidade, na cidade e para a cidade. Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de arquiteto e urbanista do Centro de Artes da Universidade Federal do ES, sob orientação do prof. Rogério Almenara Ribeiro. 115 p. 2011
SCHIMID, C. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. GEOUSP: espaço e tempo, 2012. Pg 32, 89-109.
ROSANELI, Alessandro et al. Apropriação do espaço livre público na metrópole contemporânea: o caso da Praça Tiradentes em Curitiba/PR. Revista Brasileira de Gestão Urbana. 2015.
ZAIDLER, Waldemar. *In:* II Seminário Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica - Arte Público y Espacios Políticos: Interaciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas" Volume I. Arte Pública e Arte de Rua - graffiti versus grafite. C/Arte Projetos Culturais. Vitória - ES. 2011.

Eixo Temático 5: Intervenções e manifestações de rua: arte e política nas cidades brasileiras

O Evento Fim de Década (São Paulo, 1979): arte de intervenção em oposição à ditadura militar

El "Evento Fim de Década" (São Paulo, 1979): Intervención como acción artística en oposición a la dictadura militar

Patricia Morales Bertucci (ECA - USP)
patibertucci@yahoo.com.br

Resumo

O Evento Fim de Década (1979) foi um conjunto de intervenções urbanas chamadas pelo Viajou Sem Passaporte e organizadas junto com cerca de 36 artistas, a maioria de grupos de arte independente, que ocorreu em forma de "pré-eventos" durante três meses, na cidade de São Paulo, sendo o último deles na Praça da Sé. As ações foram um convite aos transeuntes, não para serem espectadores, mas participantes responsáveis pela construção de situações criativas, em busca de novas possibilidades relacionais, corporais e contextuais no espaço público, durante a ditadura militar. Ou seja, o evento expandiu as possibilidades da linguagem artística para a cidade, de forma participativa e democrática, a contrapelo das ações autoritárias e violentas ditatoriais, para transfigurar os sentidos sociais estabelecidos, assim como inspirar outros espaços, entre a ficção e a realidade.

Palavras-chave: Evento Fim de Década; Grupo Viajou Sem Passaporte; participação no espaço público

Resumen

El "Evento Fim de Década" (1979) fue un conjunto de intervenciones urbanas convocadas por "Viajou sem passaporte" y organizadas junto con unos 36 artistas, en su mayoría grupos de arte independientes, que tuvieron lugar en forma de "pre-eventos" durante tres meses, en la ciudad de São Paulo, siendo el último en Praça da Sé. Las acciones fueron una invitación a los transeúntes, no para ser espectadores, sino participantes responsables de construir situaciones creativas en busca de nuevas posibilidades relacionales, corporales y contextuales en el espacio público, durante la dictadura militar. En otras palabras, el evento amplió las posibilidades del lenguaje artístico para la ciudad, de manera participativa y democrática, en oposición a las acciones dictatoriales autoritarias y violentas, para transfigurar los significados sociales establecidos, así como para inspirar otros espacios, entre la ficción y la realidad.

Palabras-clave: Evento Fim de Década; Grupo Viajou Sem Passaporte; participación en el espacio público

A arte de intervenção pode ser entendida como uma fissura, uma brecha, entre a ficção e a realidade, pois é um acontecimento real na cidade que só pode ser ativado pela percepção de corpos presentes, dos performers e dos participantes. Como considero a cidade como um espaço-tempo construído socialmente, tanto de forma física quanto simbólica, acredito que a arte interfere nela e a constitui enquanto espaço vivido[1]. Para analisar isso, utilizo como estudo de caso o Evento Fim de Década, que começou a ser organizado em setembro de 1979, quando um grupo de artistas independentes, o Viajou Sem Passaporte[2], fez um chamamento a cerca de 36 pessoas, a maioria dos grupos 3Nós3, D'Magrelos e GEXTU, para uma reunião no seu atelier, localizado na Rua Caio Graco, na Lapa. O Evento Fim de Década foi um conjunto de "pré-eventos" que aconteceu durante três meses na cidade de São Paulo e culminou em um "evento final", que ocupou por um dia inteiro a Praça da Sé. Tais intervenções interromperam o cotidiano da cidade em plena ditadura militar (1964-1985) e levaram a experimentação criativa para as ruas, o que estava em sintonia com os movimentos sociais que explodiram na época - como as greves e as passeatas -, para se apropriar do espaço urbano[3] que, por essência, deve ser público e democrático[4].

Mas antes de entrar na análise do estudo de caso é preciso esclarecer uma questão: O que é ficção? A palavra ficção evolui do latim fictione e declina de fictio, fingire, fingir, modelar, inventar. De forma geral, a ficção é construída a partir de elementos imaginários calcados no real e também de elementos da realidade inseridos em contexto imaginário. Seria, portanto, uma visão ou uma abordagem imaginária criadora de realidade. Mas o que é realidade? Seria o que existe, o que não é falso, ilusório ou artificial? Esta é a definição do senso comum que, entretanto, não nos ajuda muito a pensar sobre as diversas camadas que compõe a nossa percepção sobre a realidade. A percepção que se pode ter do real é apenas um fragmento de realidade, que se forma com a experiência e a atividade de um corpo próprio, que se constitui centro anônimo de convergência da percepção do mundo.

Para Merleau-Ponty o mundo é em grande medida ignorado por aqueles que permanecem numa postura estritamente prática ou utilitária, e aponta como um dos méritos da arte e do pensamento modernos ter reabilitado a percepção e o mundo percebido. Em relação a percepção do real, do que se dá no espaço-tempo da vida, segundo ele, seria impossível distinguir rigorosamente o espaço das coisas no espaço, a ideia pura do espaço do espetáculo concreto que nossos sentidos nos oferecem: "Não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca" (Merleau-ponty, 1999 : 194).

Do ponto das ciências sociais, pode-se dizer que a "realidade" é construída socialmente, de forma relacional (Bourdieu, 2000 : 28) e, neste sentido, a ficção pode despertar, desde o campo da linguagem, um exercício de questionamento crítico. Tal interferência seria possível pois a linguagem artística opõe elementos imaginários calcados no real a elementos da realidade inseridos em contexto ficcional. Jacques Ranciere afirma existir uma "política-ficção", já que a história dos acontecimentos políticos existe apenas porque aos homens procede atuar politicamente guiando-se por ficções (Ranciere, 1992). Henri Bergson também não encontra na origem das sociedades humanas uma ideia racional ou uma representação adequada, ele diz que o que levou os indivíduos a se agenciar como grupo político foi uma série de representações fictícias. Tanto que, para Bergson, as representações ficcionais são bastante vinculantes e podem fazer frente à representação intelectual do real e do poder dissolvente da inteligência (Bergson, 1984). Guilles Deleuze reafirma a ficção como uma potência nas sociedades contemporâneas - tanto no controle as massas quanto nas resistências-, e a reconhece como potência crítica, para além da representação objetiva do real (Deleuze, 1990).

Parto do princípio, portanto, que a ficção e a realidade, assim como a arte e a política são indissociáveis. Por isso, analiso a arte de intervenção como elemento constitutivo da cidade, pois atua por meio da ação e da percepção dos corpos dos seus habitantes, de forma relacional. Dito isso, dou início a análise ao conjunto de intervenções urbanas do Evento Fim de década.

O primeiro pré-evento foi a Passeata Alfabética (27.09.1979), levada a cabo logo após a reunião no atelier do Viajou Sem Passaporte. Durante a passeata, os artistas atravessaram as ruas do centro de São Paulo carregando cartazes com letras avulsas, que não passavam mensagem alguma. Esta ação estava alinhada ao trabalho do Viajou Sem Passaporte, que valorizava o estado de jogo e a criatividade e defendia que a obra de arte não deveria ter uma mensagem, para eles: "Munido de uma 'mensagem', este ser superior – o artista – não apenas domina técnicas emprestadas aos deuses mas detém arrogantemente a pretensão de compreender o mundo" (Viajou sem passaporte, 1981 : 102).

Após a passeata, os artistas pararam em frente da Secretaria Municipal de Cultura e exigiram uma reunião com o então secretário Mario Chamie[5], para solicitar recursos para o evento da Praça da Sé, eles defendiam que a arte e a cultura eram necessidades sociais. Logo, apesar dos ares aparentemente 'non-sense' da Passeata Alfabética, a ação foi uma das primeiras vezes em que um grupo de artistas se organizou para exigir do Estado a subvenção de seu trabalho, muito antes da arte de intervenção ser uma categoria entre os editais, sem que houvesse nenhuma contrapartida ou interferência na criação.

Imagem 1. Passeata alfabética, Evento Fim de Década, 27.09.1979 (fotografia pertencente ao arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte)

Para esta intervenção, é nítida a influência do movimento dadaísta[6], pois era uma apresentação de signos (letras) sem significado (não havia uma mensagem ou palavras a priori), que ao enfatizar o ilógico e o absurdo, como que em uma combinação ironia e ingenuidade, ceticismo e improvisação, buscava total liberdade de criação. Vale lembrar que, a aparente falta de sentido dadá, no contexto europeu, foi uma forma de se opor a guerra, uma estratégia para escandalizar a sociedade burguesa e a sua ideia de desenvolvimento moderno positivo e funcionalista[7], assim como a atitude dos artistas brasileiros, que lutavam por seus direitos de produzir, de se reunir e de repensar a situação cultural do país, após anos de violência e censura política da ditadura:

> Não faz muito tempo, percebe-se nesta cidade que uma nova geração de artistas vem se formando, produzindo, reunindo-se e repensando muitas coisas a respeito da situação cultural do país. Uma boa parte dessa geração não se satisfaz em simplesmente reproduzir o que foi feito nesses últimos dez anos e não se contenta em trilhar conformadamente o velho caminho das galerias, teatros, salas de concerto, editoras, "bocas de cinema", etc...; enfim, não lhe agrada a situação que há tanto tempo vem se repetindo, com as produções atomizadas, com a inexistência de debate, com a falta de questionamento que quase paralisa o meio artístico (Viajou sem passaporte, et al, 1979 : 01).

O pré-evento seguinte foi durante a inauguração da XV Bienal Internacional de São (03.10.1979). O roteiro foi basicamente o seguinte: os artistas caminharam em grupo por toda a Bienal, amarrados e com olhos vendados a falar "oh! Maravilhoso, espetacular, brilhante". Ao sair eles deixaram pequenos papéis onde se lia: "estive no fim de década – basta! – s.p. 13 de dezembro – pça. da sé" (Folha de SP, 04.10.1979). A Bienal invadida foi bastante criticada na época por seu caráter prospectivo, a fim de realizar uma súmula das 14 edições anteriores e mostrar trabalhos premiados, apenas conseguiu um número insuficiente de obras: dos 108 premiados estrangeiros só se conseguiu obter obras de 66; mesmo dos 58 brasileiros só se reuniu obras de 43. Tal problema, justificado como dificuldade no envio das obras pelos artistas, poderia ser contornado, nas palavras do curador Agnaldo Farias, com uma exposição paralela capaz de demonstrar o modo como várias dessas obras haviam repercutido na produção local. A não assertividade do evento ficou latente ao observarmos o modo como a representação brasileira foi escolhida: "Em vez de um curador ou mesmo uma comissão, a tarefa foi entregue à Associação Brasileira de Críticos de Arte. Eximia-se assim a instituição de expor seu ponto de vista sobre o assunto" (Farias, 2001 : 188).

Imagem 2. Pré-evento na Bienal, Evento Fim de Década, 03.10.1979
(fotografia pertencente ao arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte)

Entendo que os grupo de artistas que invadiu a Bienal buscava criticar a falta de interesse dos organizadores pela produção artística independente e crítica, assim como Joseph Beuys[8], um dos artistas convidado para participar daquela Bienal, queriam com a invasão conclamar por uma alternativa a esse sistema. Por isso, os invasores deixaram bilhetes convidando o público para o Evento Fim de Década, uma ação artística pública, nas ruas da cidade, que se propunha a repensar a arte e o comportamento. Assim como pregava o artista Joseph Beuys: "A revolução somos nós", sobre a responsabilidade de reflexão e da ação: "Perguntemo-nos sobre as razões que nos dão ensejo de abandonar o que seguimos até agora. Procuremos as ideias que nos indicam a direção a tomar nessa mudança de rumo" (Farkas, 2010 : 49). Abandonar o que seguimos até agora não era apenas o sonho de revolução no cotidiano e no comportamento ditada por Beuys, mas também pelo Viajou Sem Passaporte, o grupo que fez o chamamento para o evento. Portanto, apesar de alguns jornalistas cogitarem que os artistas invasores eram cegos, surdos e que andavam às tontas em sinal de protesto ao governador Paulo Maluf "embora nada vissem" (Folha de SP, 04.10.1979), além de satirizar o governador que estava presente e criticar a postura dos organizadores da Bienal em andamento, a invasão foi um convite a mudança, uma conclamação a participação do público.

Em seguida, os artistas fizeram uma intervenção no metrô, para pedir ao público para carimbar um papel em branco: eles entregavam papéis nas catracas do metrô e pediam que pessoas os carimbassem na saída mais à frente. Segundo Beto Melo, um dos integrantes do Viajou, "As pessoas pegavam o papel, ficavam olhando com desconfiança, mas a maioria levava no guichê e recebiam o carimbo: estive no fim de década, basta!.", a ação foi interrompida com a chegada do segurança do metro, que expulsou todos[9]. Percebemos aqui o caráter irônico e provocativo da ação, basicamente um jogo relacional com o público. O jogo tem uma função significante, que transcende às necessidades e a funcionalidade da vida cotidiana (Huizinga, 2012 : 04). Nele, o "divertimento" é algo essencial, como procedimento artístico no espaço público, porque ele vai contra a violência e a censura e desviou o modo de operação dos militares, que só o viam pelo viés da obediência e da uniformização. Michel de Certeau entende que os jogos são táticas silenciosas, "mecanismos de resistência", na cultura ordinária, diz ele, "a ordem é exercida por uma arte", ou seja, ao mesmo tempo exercida e burlada, nas determinações da instituição "se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral" (Certeau, 1994 : 20).

Após a intervenção no Metrô, foi a vez da Praça da Sé, com o pré-evento Páginas escolhidas, em que foram lidos trechos de diferentes livros pelos artistas, que terminavam amarrados em volta do marco zero e reprimidos pela polícia. De acordo com Mario Ramiro, um dos integrantes do 3Nós3[10], a ação

tinha um caráter de “interversão” - um ato de inverter, para alterar a ordem natural ou habitual - para isso o procedimento do grupo foi fechar uma parte da praça com fios de plástico e narrar poemas: “eu estava ali declarando poema com a boca censurada né, até que a gente se enrolasse e que tudo terminasse sem grande catarse, claro que a polícia veio perguntar o que estava acontecendo e o Raghy foi lá conversar”[11].

O penúltimo pré-evento foi na inauguração da exposição Multimídia internacional, no dia cinco de novembro. O que ocorreu neste dia? Não se sabe, nas entrevistas ninguém se recorda, as informações sobre ação a que tive acesso são apenas essas, que constam no catálogo. Por fim, o último pré-evento foi uma passeata, também no centro da cidade, no dia nove de novembro, em que os participantes se cobriram “com cartolinas contendo estranhos sinais, tal como homens-sanduíches de um hospício” (Viajou... et al, 1979 : 01). Este também pode ser caracterizado como um jogo, uma ação destituída de funcionalidade e de mensagem pré-estabelecida, assim como no primeiro pré-evento.

Imagem 3. Pré-evento, Passeata no centro de São Paulo, Evento Fim de Década, 09.11.1979 (fotografia do catálogo do evento).

Entendo que os pré-eventos foram ações estético-políticas que interferiram nas formas de ocupação do espaço-tempo urbano, assim como nos corpos dos sujeitos, no privado e no público, o que entende como ações de partilha do sensível, nos termos de Rancière, capazes de definir ou redefinir uma comunidade (Ranciere, 2005, p.3). Assim como o Evento Fim de Década, que finalmente aconteceu, no dia 13 de dezembro de 1979, aberto por um dragão chinês, que seguiu em forma de bloco carnavalesco engolindo e conquistando participantes desde o Teatro Municipal até chegar ao ponto de encontro na Praça da Sé.

O evento foi organizado pelos artistas em um formato que eles denominaram de “bases de ação”, que consistia em espalhar pontos de participação criativa por toda a praça, cada uma com artistas responsáveis por propor ações, que seriam manipuladas pelo público. Os artistas se colocavam apenas como organizadores, com a expectativa de que as pessoas que estavam em deslocamento pela praça se tornassem participadores, o que considero um procedimento inter-relacional (Araújo, 2011), capaz de gerar intercâmbios inesperados.

Imagem 4. Base dragão, Evento Fim de Década, 13.12.1979
(fotografia pertencente ao arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Neste sentido, o público foi convidado a criar esculturas e composições plásticas a partir de alguns materiais disponíveis nas bases bexiga/ spray /fita crepe/ barbante, caixas de papelão, papel e tinta e Escultura de vento; ou com os seus próprios corpos nas bases Música, Dança e Representação, Guichê de informações; ou ainda a se relacionar e trocar objetos efêmeros nas bases Barganha e souvenir e Troca simbólica. Além disso, a base Cinema/Tenda de projeção exibiu filmes independentes para o público, com narrativas que fugiam completamente da experiencia convencional das salas de cinema comercial e a intervenção dos autores dos filmes que estavam presentes no local para debater, assim como a para sugerir novas montagens e sonorizações. Ou seja, eles propunham diversos procedimentos e linguagens para experimentar a criatividade do público em relação direta e para se apropriar de forma lúdica do espaço da Praça da Sé.

Imagem 5. Base bexiga/ spray /fita crepe/ barbante, Evento Fim de Década, 13.12.1979 (fotografia do catálogo do evento).

Mas as ações transpassavam o espaço da praça e o corpo dos participantes presentes ali, pois elas se espalharam pelo Brasil por meio da base Arte-postal, que enviou pelo correio uma cópia-xérox de cartões postais produzidos na Praça da Sé (um quebra-cabeça com o título de "espaço reservado") para artistas de outros estados, que responderam também pelo correio, após a manipulação/reformulação do material

enviado. Também pelo correio foram enviadas fotografias tiradas pelo público na base Lambe-lambe. Na época, a arte postal foi uma forma de crítica as galerias e salões de arte, uma troca sem comércio de cartas, fanzines, envelopes, cartões, objetos e etc que dava oportunidade para os artistas e países que estavam à margem do mercado internacional das artes, tanto que o movimento se dava em rede internacional, antes mesmo do surgimento da internet. Além disso, foi uma forma de assimilação e difusão de novos suportes artísticos, amplamente utilizada nos anos 1970, com influência do Grupo Fluxus, em busca de aproximar a arte do cotidiano, em meios reprodutíveis e de fácil divulgação. Portanto, as bases de ação não foram performances autorais dos artistas, mas propostas de situações ativadas pelos espectadores, que se deram por meio da copresença dos corpos, a partir de ações num espaço-tempo real, o que trazia à tona inovações estéticas e ideológicas do teatro, cinema e das artes plásticas. Por isso, tais ações reverberaram as seguintes tensões: a primeira se refere às categorias de sujeito que observa ilesamente (público) e o objeto de arte (obra), que tendem a se diluir na medida em que o público é impelido a ser coautor da obra e aquele que é o objeto a ser observado é o próprio artista, seu "corpo real"; a segunda tensão se dá entre "materialidade" e "semioticidade" no contexto de uma performance, ou seja, na superposição dos elementos materiais que compõem a cena e os atos reais infligidos pelo artista (signos e símbolos usados). As duas camadas convivem no instante da performance e disputam constantemente a percepção da audiência, materialidades que transformam seus usos (de funcionais para lúdicos) com o ato artístico (Fischer-Lichte, 1997).

Sendo assim, todos elementos destas ações, por mais despretensiosos que possam parecer, tornaram-se signos diante do olhar do público. O que nos leva a pensar na produção do espaço vivido da cidade, potente no caso do Evento Fim de Década, já que a intervenção se sobrepôs à reforma funcional e autoritária do governo militar ao propor o uso lúdico daquele espaço urbano específico. Afinal, nas palavras do filósofo francês Henri Lefebvre, "a prática espacial de uma sociedade secreta seu espaço; ela o põe e o supõe, numa interação dialética: ela o produz lenta e seguramente, dominando-o e dele se apropriando." (Lefebvre, 1991 : 39).

Explico melhor, a ideia de juntar vários grupos de arte independente em um evento na Praça da Sé surgiu em resposta a sua revitalização - obras de reforma e a instalação de esculturas. Muito se criticou na época a ideia da revitalização do Estado ditatorial, que rompeu com a planaridade da superfície da praça para criar desníveis, entendida como uma estratégia militar para evitar grandes concentrações na praça. Então, para os artistas, "o Estado queria transformar aquele espaço de encontro político em outro, um espaço de convivência mais amena, além da reforma para receber o metro"[12]. Além disso, a instalação das esculturas contratadas para o local não teve uma boa recepção do público. "Tudo era muito recente, e a ideia de fazer a intervenção lá, foi de uma certa forma, para reatualizar essa ideia do que tinha sido realizado lá"[13].

A ideia da apropriação artística da Praça da Sé pelos artistas, no mesmo ano da inauguração da sua revitalização, era "ressocializar a praça, dentro de uma perspectiva mais anarquista, no contexto da época, ou seja, independente. Dentro desta ideia de interatividade, de trazer o público para participar"[14]. Já os pré-eventos tinham mais um sentido de criar uma crise na normalidade cotidiana, além de criar estranhamento no público. Naquela época, o espaço urbano de São Paulo refletia como um espelho a violência do regime militar, em muito pouco tempo a cidade passou por obras grandes de infraestrutura urbana que priorizavam a circulação de automóveis; foram construídos entre 1969 e 1973 a Avenida 23 de Maio e Radial Leste, a Ligação Leste-Oeste (Minhocão, Praça Roosevelt e Viaduto Jaceguai), as alças e viadutos sobre o Parque D.Pedro II, as Marginais dos rios Tietê e Pinheiros, as obras do metrô Sé com a revitalização da praça onde ele se situava e o parcialmente implantado projeto Nova Paulista. Esses investimentos em infraestrutura até poderiam ser necessários a uma parcela da população, mas não foram planejadas tendo em vista um contexto social igualitário (Bresser-Pereira, 2003), pois baseada na especulação imobiliária, que favorecia os detentores de propriedades em regiões específicas da cidade.

A reforma da Praça da Sé foi inaugurada em janeiro de 1979, no 425º Aniversário de São Paulo, pelo prefeito Olavo Setúbal[15]. A obra inseriu desníveis e canteiros dispersos na praça, além de quatorze esculturas selecionadas por uma comissão instituída pela EMURB que, segundo ela, considerou o local "como um suporte único, tendo em vista critérios essenciais para a implantação de trabalhos numa situação urbana peculiar" (Folha..., 25.01.1979). Porém, conforme Mario Ramiro, tal "situação urbana peculiar" era que a população utilizava a Praça da Sé como ponto de encontro para mobilização. Logo, um espaço ativo foi transformado em espaço passivo pelas obras e também pelas esculturas de arte colocadas no local. Além disso, o chamado "museu a céu aberto" de Setúbal foi bastante criticado pela população, como podemos ler nos jornais da época.

Já para o crítico de arte Odon Pereira, a reforma da praça seguia "o estilo de Brasília, incorporado à vida dos brasileiros, após 18 anos de sua inauguração" (FOLHA de SP, 25.01.1979). Tal comparação não deixa de ser interessante, pois sabemos que na década de 1970 o estilo moderno e sua visão funcionalista da cidade estava em plena derrocada; a demolição realizada em 1972, do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, construído pelo arquiteto Minoru Yamasaki em 1954, nos Estados Unidos, é reconhecida como um marco do fracasso da concepção modernista e da crise do ideário moderno, seus habitantes tinham tamanho repúdio pelo local que celebraram a demolição tanto quanto sua inauguração[16].

contrapelo as intervenções violentas e autoritárias no espaço público realizadas pela ditadura, as intervenções lúdicas e relacionais dos artistas diluíram "as fronteiras entre os próprios das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte" (Rancière, 2005, p.41) e se configuraram como experiência de "partilha do sensível". Porque levaram os participantes usar o espaço público de outras formas, tal experimentação remete ao que Ranciere considera de formação da comunidade política, com base no encontro discordante das percepções individuais. Para Rancière, política e arte têm uma origem comum: a política é essencialmente estética, pois está fundada sobre o mundo sensível, assim como a arte. Por isso, a importância do Evento Fim de Década, onde a ideia principal dos organizadores era estimular a criação anônima e coletiva, em um ato poético de retomada da Praça da Sé pela população, num período de redemocratização.

O Evento teve bastante repercussão na mídia, com críticas positivas e negativas, o que também era a intenção dos artistas, que ocupavam o espaço da cidade e, como já previam a efemeridade da intervenção, também procuravam por uma repercussão midiática do seu trabalho para acessar mais pessoas. Mas, passados tantos anos desde o fim do regime militar, será que, de fato, nos tornamos apropriados da produção dos espaços públicos da cidade? Sem dúvida ainda nos resta muito trabalho, entretanto, os grupos de arte independente do fim da década de 1970, com seus jogos de criatividade, estimularam corpos e mentes em busca de desvios momentâneos, decisivos e reveladores da totalidade de possibilidades contidas na existência diária.

Citações

[1] Como diria Henri Lefebvre, "os espaços de representação, ou seja, o espaço vivido através das imagens e símbolos que o acompanham, portanto, espaço dos 'habitantes', dos 'usuários', mas também de certos artistas e talvez dos que descrevem e acreditam somente descrever: os escritores, os filósofos. Trata-se do espaço dominado, portanto, suportado, que a imaginação tenta modificar e apropriar. De modo que esses espaços de representação tenderiam (feitas as mesmas reservas precedentes) para sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais" (LEFEBVRE, Henri. The production of space. Oxford/Cambridge, Blackwell, 1991, p.39. Tradução minha).
[2] O Viajou Sem Passaporte foi um grupo de arte independente que surgiu em maio de 1978 e teve intensa atuação até 1982, composto por oito estudantes das áreas de artes cênicas, cinema, música e jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva (Raghy), Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho, Roberto Mello. O seu primeiro trabalho foi no Teatro Eugênio Kusnet, depois dele o

grupo iniciou uma série de intervenções urbanas e, por fim, passou a invadir espetáculos teatrais sem aviso prévio. Em paralelo também produziram publicações, como a USBAEAE e a WYK, que tratavam em geral de questões estético-políticas. Desde o princípio, o Viajou Sem Passaporte buscou instaurar crises na normalidade.

[3] A ideia de espaço público se desintegrou em detrimento de um espaço dominado pelo regime militar, principalmente após o AI-5. Não havia interesse, por parte dos militares, em um contexto urbano e social igualitário, como ressaltou o economista Bresser-Pereira: diferentemente das nações desenvolvidas, diz o autor, no Brasil os tecnocratas e os militares criaram novos padrões de acumulação, calcados na concentração de renda e na internacionalização do sistema produtivo (Bresser 2003) – ele aponta a tecnocracia como a classe dirigente responsável por realizar, através de um pacto burocrático-autoritário, os interesses do empresariado capitalista nacional e internacional. Ou seja, a ditadura brasileira e as demais na América Latina foram responsáveis por revisar as formas de controle capitalista da produção dos países subdesenvolvidos pelo mercado mundial (Bresser 2003: 177).

[4] Hannah Arendt defende que o espaço público possibilita o encontro, o debate, a convivência, é onde a vida pode ser produzida e reproduzida objetivamente. A política (no sentido amplo do termo) só poderia surgir na esfera pública, pois a socialização é capaz de promover ordem entre as diferenças (2002). Para a autora, a sociedade está perdendo o interesse pela vida pública, a individualidade está sobrepujando o social, e o privado o público. Entretanto, uma sociedade livre não ocorre sem o exercício de pensar o mundo em comum, como algo que permanecerá a despeito de nós (2010).

[5] Mario Chamie era poeta, com formação em direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco (Cajobi, 1 de abril de 1933 - São Paulo, 3 de julho de 2011), e foi Secretário de Cultura da Cidade de São Paulo na gestão de Reynaldo Emídio de Barros (1979-1983). Dentre as várias ações realizadas em seu secretariado, destaca-se a construção do Centro Cultural São Paulo, em 1983, segundo ele para abrigar em um só espaço cultura popular e erudita, e todo tipo de manifestação cultural de grupos ou comunidades as mais diversas, para refletir "toda essa igualdade cultural brasileira que é feita justamente das diferenças" (Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_historico.html>, acesso em 28.03.2016).

[6] Entrevista de Roberto Melo, membro do Viajou sem Passaporte, para esta pesquisadora, em 27 de agosto de 2013.

[7] Me refiro aqui a crítica realizada por Theodor Adorno e Max Horkheimer ao conceito de racionalidade moderna, na Dialética do Esclarecimento. Os autores, ao analisarem a origem do logos ocidental, entendem que no núcleo central do conhecimento está a necessidade do ser humano de se autoafirmar perante as forças da natureza que lhe impõem o medo. Neste sentido, o conceito de esclarecimento não pode ser compreendido somente à luz das derivações otimistas do século XVIII, mas retomar elementos como o históricos como o "mito", que visava dar explicações e justificativas sobre os acontecimentos da relação do ser humano com a natureza. Com o abandono da história, para Adorno e Horkheimer a racionalidade moderna se tornou instrumental, pura luta por subistencia baseada no medo, onde tudo se justifica. Por isso é necessário perceber os limites da modernidade, da razão e da ciência, os aspectos mais sutis e agressivos que já estavam presentes na relação recíproca – dialética – entre mito e esclarecimento. A questão chave dos autores é: por que a humanidade está se afundando em uma nova espécie de barbárie? Frente a este questionamento eles investigam e aprofundam de forma crítica o conhecimento estratégico e instrumental que se tornou mecanismo de poder e repressão (ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.)

[8] Em 1979, o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) fez parte da 15º Bienal de São Paulo, com a obra Brazilian Fond (Fundo Brasileiro). O artista apresentou o cartaz do manifesto Aufruf zur Alternative (Conclamação à alternativa), uma reprodução das páginas do jornal Frankfurter Rundschau de 23 de dezembro de 1978, atualizado para o Brasil sobre o título: Conclamação para uma alternativa global. Possivelmente Beuys tinha consciência das contradições sociais, econômicas e ambientais que o maior país sul-americano vivia durante a ditadura militar (D'AVOSSA 2010 : 19).

[9] Entrevista de Roberto Melo, membro do Viajou sem Passaporte, para esta pesquisadora, em 27 de agosto de 2013.

[10] O coletivo de arte independente 3Nós3, formado por Mario Ramiro, Hudinilson Junior e Rafael França, realizava interversões nas cidades para inverter a ordem e o fluxo natural dos espaços públicos. Assim como o Viajou Sem Passaporte, também nasceram dentro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atuando de 1979 até 1982.
[11] Entrevista para esta pesquisadora de Mário Ramiro, membro do 3Nós3, em 23 de abril de 2015.
[12] Entrevista de Mario Ramiro, membro do 3Nós3, para esta pesquisadora, 23 de abril de 2015.
[13] idem
[14] idem
[15] Olavo Egídio de Sousa Aranha Setúbal (São Paulo, 15 de abril de 1923 — São Paulo, 27 de agosto de 2008) foi engenheiro e empresário, fundador da empresa de louças sanitárias Deca e um dos maiores acionistas do Banco Itaú. Prefeito da cidade de São Paulo entre 1975 e 1979, período em que criou a EMURB, Empresa Municipal de Urbanização para realização de diversas obras urbanas de grande porte. Com a reforma pluripartidária de 1980, fundou, ao lado de Tancredo Neves, o Partido Popular, reunindo setores moderados egressos da ARENA e do MDB. O partido, entretanto, teve vida curta, sendo logo incorporado pelo PMDB. Em 1985, foi um dos principais financiadores da campanha de Jânio Quadros à prefeitura de São Paulo.
[16] Vale lembrar que o modernismo alimentava grandes esperanças quanto às possibilidades de transformar a sociedade, mediante a união entre tecnologia e estética, em escala fabril, possibilitando assim a produção de utensílios e moradia em grande escala, para toda população. Sua teoria estava baseada em uma fé ilimitada na contribuição das revoluções científica e industrial para o bem-estar da humanidade.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Antônio. Ações Disruptivas no Espaço Urbano. VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre: 2011.
BERGSON, H. Les deux sources de la morale et la religión. Paris: Puf, 1984.
BERTUCCI, Patricia M. Intervenção Urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
BRESSER-PEREIRA, Luiz C. Desenvolvimento e Crise no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2003.
CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
DELEUZE, G. A imagem-tempo. São Paulo: Brasilience, 1990.
DEVOSSA, Antonio e FARKAS, Solange. A revolução somos nós. SP = Edição SESC e Cideobrasil, 2010
FOLHA DE SÃO PAULO, Fim de Década na Praça da Sé, 9.10.1979.
FOLHA DE SÃO PAULO, XV Bienal Internacional é aberta por Paulo Maluf, 04.10.1979.
FOLHA DE SÃO PAULO, Arte na Sé, um presente que o povo já critica, 25.01.1979.
FARIAS, Agnaldo (Org). Bienal 50 anos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
FARKAS, Solange (Org). A revolução somos nós. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil/Sesc, 2010.
FISCHER-LICHTE, Érika. The Transformative Power of Performance: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008.
HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2012.
LEFEBVRE, Henri. The Production of Space. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.
MERLEAU-PONTY, Maurice. Conversas, 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
O ESTADO DE SÃO PAULO, Projeto “Fim de Década” leva as artes à praça, 12.12.1979.
RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
RANCIÈRE, Jacques et al. Política. São Paulo S.A.: práticas estéticas e políticas em debate, São Paulo: SESC Belenzinho, 2005.
VIAJOU SEM PASSAPORTE. Público Idiota. Arte em Revista, São Paulo, v.3, n6, p.102, 1981.
VIAJOU SEM PASSAPORTE, et al. Top Secret: Evento Fim de Década – set. a dez. de 1979. São Paulo: Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1979 (Catálogo de intervenção artística).

Da quebrada: fotografia expandida, prática artística e intervenção da arte ceilandense na paisagem urbana

Da quebrada: fotografia expandida, prática artística y intervensión del arte ceilandense nel paisage urbano

Gabriela Pereira de Freitas (UNB)
gabriela.freitas@gmail.com

Gustavo Azevedo da Silva Santos (UNB)
gustavo.azevedo1@gmail.com

Resumo

"Da Quebrada" se apoia sobre o conceito de fotografia expandida (FERNANDES JR.), ao conceber a fotografia como processo, para além do simples ato fotográfico. O intuito foi realizar uma prática artística no sentido proposto por Rancière, em que o aspecto estético não se desvincula do político, constituindo uma possibilidade de partilha do comum em que a arte se apresenta como forma de alteridade e resistência. Nos interessa, portanto, a arte nas ruas, que cria seu espaço mediante a própria intervenção urbana. Foram produzidos um vídeo e uma série de intervenções com lambe-lambes a partir de fotografias reveladas pelo método da cianotipia. As pessoas apresentadas nas imagens são artistas que têm sua trajetória marcada pela Ceilândia, maior cidade do Distrito Federal, cuja localização periférica impacta na visibilidade de suas obras.

Palavra-chave: Da Quebrada; Ceilândia; lambe-lambe

Resumen

Da Quebrada se apoya sobre el concepto de fotografía expandida (FERNANDES JR.), al concebir la fotografía como proceso, más allá del simples acto fotográfico. La intención fue realizar una práctica artística en el sentido propuesto por Rancière, en que el aspecto estético no se desvincula del político, constituyendo una posibilidad de compartir el común en que el arte se presenta como forma de alteridad y resistencia. Nos interessa el arte en las calles, que crea su espacio mediante la propia intervención urbana. Se han producido un vídeo y una serie de intervenciones con carteles a partir de fotografías reveladas por el método de la cianotipia. Las personas presentadas en las imágenes son artistas que tienen su trayectoria marcada por Ceilândia, mayor ciudad del Distrito Federal, cuya ubicación periférica impacta en la visibilidad de sus obras.

Palabras clave: Da Quebrada; Ceilância; carteles fotograficos

ARTE E CIDADE: ESPAÇOS DE ALTERIDADE E RESISTÊNCIA

Os grandes centros urbanos são caracterizados pelo intenso fluxo de pessoas, grande quantidade de veículos de transporte, edificações e publicidades dos mais diversos formatos. Representam, segundo afirma David Harvey (2014 : 92), “[...] um meio fundamental para a absorção dos excedentes de capital e de trabalho ao longo de toda a história do capitalismo”, intensificando, cada vez mais, uma luta de classes de fundo mais político que econômico, segundo defende o autor (2014 : 110). As consequências da lógica capitalista aplicada à urbanização levam à imposição de uma rotina cada vez

mais individualista, tornando as práticas coletivas em práticas de resistência no âmbito das cidades. As questões relacionadas ao coletivo, como também aponta Harvey (2014 : 140), costumam ser contraditórias e, portanto, muitas vezes conflituosas.

Nesse espaço urbano de conflitos, destacamos a arte como possibilidade de resistência, como aponta Rancière: "primeiro ela resiste enquanto coisa que persiste em seu ser; segundo, como pessoas que se recusam a permanecer em sua situação" (2010 : 170). Tal resistência se dá por sua força estética, sem deixar de ser política, remetendo a um senso de coletividade e alteridade. Rancière aborda esse fenômeno a partir da criação de um sensível dissociado da sensibilidade ao compreender a estética não como uma teoria da arte em geral, mas como um regime estético das artes: "um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento" (RANCIÈRE, 2009 : 13). Desenvolve, assim, um pensamento da estética como prática artística que implica em novas formas de ser e estar no mundo — e na cidade.

Nesse contexto, as visibilidades criadas muitas vezes estão submetidas a relações de poder em que a própria política "ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo"(Ibid., p.17). Se retomarmos Harvey, podemos reforçar o caráter político das relações que se dão no espaço urbano e transpor tal crítica às visibilidades artísticas tradicionais que se apresentam nas cidades, principalmente em espaços institucionalizados como museus, praças e edifícios públicos. Interessa-nos, portanto, o espaço ocupado pela arte como resistência, que toma as ruas e cria seu próprio lugar, subvertendo os regimes de visibilidade dos sistemas políticos vigentes.

De modo especial, nos interessa a arte que nasce na periferia, nos espaços relegados à lógica capitalista que compreende as cidades como lugar de absorção desse excedente de capital, como aponta Harvey. Tal modelo engendrou a concepção de Brasília que, em seu processo desenvolvimentista de construção — parte de um plano político-econômico do então governo Juscelino Kubistchek —, realiza um desmonte dos acampamentos e favelas próximas ao centro (Plano Piloto) antes mesmo de sua inauguração, acarretando na criação de várias cidades satélites para abrigar aqueles que vieram para construir Brasília, mas não tinham o direito de habitá-la. Assim surgiu a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) que deu origem à cidade de Ceilândia.

Nesse contexto, a CEI removeu milhares de trabalhadores braçais utilizados na construção, grande parte deles provindos do Nordeste do país, para uma área a 30 km de distância em relação ao Plano Piloto da capital federal. Essas pessoas não correspondiam ao perfil almejado para a nova cidade. Foi necessária uma higienização e realocação para a então nova cidade satélite sem estrutura apropriada. Os olhos e investimentos dos governos que se seguiram voltaram-se continuamente para o Plano Piloto, mas não para as cidades satélites. Faz-se necessário, portanto, que as periferias se articulem para manter um movimento de promoção das produções culturais que nascem e são influenciadas por suas condições socioeconômicas desfavoráveis. As barreiras para que esses produtores e artistas periféricos alcancem os típicos espaços centralizados e elitistas da arte são interpostas em um cenário brasileiro de desigualdades gritantes de oportunidades em que, paradoxalmente, se defende a meritocracia.

Segundo levantamento realizado por Larissa Santos[1] em 2016, existiam, naquela época, cerca de 18 coletivos de arte na cidade de Ceilândia. Em suas entrevistas com os representantes dos coletivos aparece claramente a necessidade de criação de grupos para fortalecer a produção cultural como prática artística, no sentido político-estético proposto por Rancière, em que sejam concebidos espaços de convívio como resistência ao contexto existente ao redor, principalmente, no caso desses jovens de Ceilândia, às ameaças apresentadas pelos altos índices de criminalidade e violência da região.

Para além disso, muitos artistas provindos da periferia nem sempre estão preocupados em fixar presença nos espaços tradicionais destinados à arte, embora também queiram ocupá-los. A conjuntura

em que se encontram frequentemente se reflete em sua arte, abordando um sentimento próprio à coletividade do lugar ao qual pertencem e engendrando tais visibilidades de resistência. Cria-se, aí, segundo Rancière, o que ele denomina de partilha do sensível, e que torna possível uma reconfiguração das definições prévias estabelecidas pelas instituições e interesses políticos do poder de quem pode tomar parte no comum:

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009 : 15).

A partilha do sensível em cenário urbano espacializa a experiência do comum ao reivindicar para si um lugar para o diálogo e a prática da alteridade, criando situações para o encontro, onde se desenvolvem relações sócio-culturais que reorganizam a cidade. A ocupação da metrópole pela arte e pela cultura se transforma em resistência às utopias modernas — como as que guiaram a construção de Brasília — e que já não se aplicam mais ao contexto contemporâneo. A paisagem urbana, aí, se torna espaço por seu conteúdo cultural e social:

> Uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. O simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se torna espaço, porque forma conteúdo.
> (SANTOS, 2006 : 71)

Assim, o espaço é vivido e ocupado, constituindo-se num instrumento de resistência à imposição do espaço meramente físico e dissociado de seu aspecto humano. Essas ocupações e intervenções nos espaços urbanos, ao criarem novas relações com as paisagens da cidade, reforçam que o local de transformações políticas é também o local de transformações artísticas (PEIXOTO, 1999) por meio de diferentes técnicas e linguagens, seja com o grafite, com o pixo, lambe-lambes, performance, projeções, fotos, vídeos, etc.

> As relações com o lugar tornam-se um componente indissociável da obra de arte. Essa nova experiência estética substitui a contemplação de objetos autônomos deslocados do contexto por uma colocação em situação. Uma radical alteração na questão da percepção, que passa a pressupor um observador inserido no espaço engendrado pela obra. A obra como objeto se dilui diante da utilização do lugar como forma de experiência estética (PEIXOTO, 1999)

Nesse sentido, destacamos, dentre os coletivos de Ceilândia, o Jovem Expressão. Constituído num local antes abandonado da cidade, o projeto hoje conseguiu revitalizar a área e oferece oficinas de produção cultural, dança, audiovisual, fotografia, entre outros. O projeto incentiva o debate e empreendedorismo, oferecendo oportunidades de qualificação e criando redes de colaboração entre os jovens locais. O espaço conta com áreas para workshops, conversas, apresentações, biblioteca, infocentro, salas de aula, estúdio de edição multimídia e espaço de co-working. Hoje, o coletivo já virou incubadora de diversos outros coletivos na cidade e conta até com um curso de pré-vestibular para os jovens da região, mostrando como as transformações culturais e artísticas levam a mudanças no âmbito político e social também, alterando a relação daqueles jovens com sua própria cidade.

Ocupada por projetos culturais e intervenções artísticas, a paisagem urbana se complexifica a partir dos distintos rastros deixados por esses artistas e produtores culturais que nela se movimentam. Rastros que provocam a reflexão sobre as diversas barreiras invisíveis que são colocadas pelos esquemas políticos e de poder e delineiam a cartografia da cidade — que implica, como propõe Deleuze (1988), não apenas numa topografia estática, mas numa topologia dinâmica que abarca os movimentos históricos e subjetivos que se desenrolam no espaço. No caso de Ceilândia, a presença desses coletivos constitui tal resistência subjetiva e histórica, em oposição ao contexto gerador e mantenedor da situação

socioeconômica desfavorecida em que se encontra, a partir das expressões artísticas, sejam individuais ou coletivas, que tomam as ruas da cidade — e para as quais o projeto que aqui se apresenta trouxe evidência.

Desvendar essa cartografia fluida da cidade nos remete ao desafio de conhecer os espaços que são produzidos no fazer artístico e cultural; muitas vezes efêmeros, que duram apenas o tempo de uma performance, um show ou de um evento que ali se desenrola. O corpo, aí, vivencia uma experiência estética em que há uma partilha momentânea do sensível numa espécie de espaço outro, ou de espaço heterotópico, como propõe Foucault (2001), o qual consegue abarcar, naquele instante, as contradições e conflitos que engendram a coletividade.

Pensar a cartografia do espaço, portanto, torna possível compreender também os estratos de suas ocupações culturais e artísticas. Zukin (1991 : 81) defende que, em muitos casos, a apropriação cultural dos espaços se dá em duas etapas, "primeiramente, um grupo social não relacionado de modo nativo à paisagem ou ao vernacular assume uma perspectiva de ambos. Em segundo lugar, a imposição de sua visão — convertendo o vernacular em paisagem — conduz a um processo material de apropriação espacial".

DA QUEBRADA: A CENA ARTÍSTICA DE CEILÂNDIA TOMA A PERIFERIA E O CENTRO

Seguindo tal lógica, a discussão iniciada aqui se comprometeu, por meio do projeto de pesquisa Da quebrada[2], em inserir na paisagem urbana do Distrito Federal a presença de sete artistas de Ceilândia, cidade satélite mais populosa da região, que conta, segundo dados de 2015 da Companhia de Planejamento do Distrito Federal, com cerca de 489.351 habitantes, número superior ao de muitas capitais brasileiras. Embora o número seja grande, ele não corresponde à quantidade de centros artístico-culturais disponíveis na região.

Na intenção de sinalizar e agregar a arte de Ceilândia na paisagem, o produto visual realizado para tal intervenção partiu de uma metodologia que concebesse a fotografia a partir do conceito de fotografia expandida, o qual abordaremos adiante. Dessa forma, foi criada uma série de cartazes tipo lambe-lambes a partir de imagens reveladas pelo processo fotográfico histórico da cianotipia[3]. Além dos cartazes, também foi realizado um filme, intitulado "Da quebrada"[4], em que se mostra depoimentos, performances e a ação daqueles sete artistas ao intervirem no espaço público colando seus próprios lambes. O processo de captação de imagens se iniciou com entrevistas que buscavam conhecer melhor os artistas e entender como o pertencimento à cidade de Ceilândia interfere em suas produções. Após o momento de conversa, foram capturadas imagens fixas do corpo dos artistas. Essas fotos foram transformadas em fotolitos e reveladas no referido processo fotográfico em laboratório — que mais tarde resultaram nos cartazes tipo lambe-lambe.

No processo de cianotipia as imagens são reveladas em papel aquarela sensibilizado com citrato férrico amoniacal e ferricianeto de potássio e exposto ao sol entre chapas de vidro e no contato com o fotolito que contém a imagem negativada. Dias após a revelação, com a tonalidade já estabilizada, as imagens foram escaneadas, assim como os negativos/fotolitos utilizados. Com o auxílio do software de edição de imagens Adobe Photoshop, foi realizada uma montagem com as imagens digitalizadas, em que a foto azulada ficou sobreposta ao negativo e, por fim, foi adicionado elemento de texto (nome de cada artista).

A identidade visual de todo o material produzido nessa intervenção se baseou na característica predominante do processo de revelação da cianotipia, que ressalta a cor azul. Os vídeos foram coloridos e tonalizados seguindo a coloração resultante do método histórico. Também foram acrescentados efeitos que, em determinados momentos, deixam as imagens com a estética em negativo, para manter a unidade de toda a intervenção artística.

Na fotografia, o que diferencia a abordagem meramente técnica da conceitual, conforme propõe Flusser (1985), é a capacidade de insubordinação dos aparelhos fotográficos e intervenção no resultado apresentado. Para compreender melhor as possibilidades criativas neste contexto de interferência e experimentação contemporânea, propomos um diálogo com conceito de fotografia expandida, contrapondo-o à compreensão tradicional da fotografia. De acordo com Fernandes Júnior (2006), esse fenômeno pode ser caracterizado da seguinte forma:

> A fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico (FERNANDES JR., 2006).

A transgressão gramatical típica do fazer fotográfico expandido concebe a fotografia como processo que se inicia antes do clique e tem continuidade no pós-clique, podendo agregar, ainda, diferentes linguagens artísticas ao processo, como a performance, a instalação, a escultura, o vídeo e até mesmo a pintura na criação de mundos e narrativas alternativas e híbridas em que a fotografia é apenas mais uma integrante da obra. Além disso, a fotografia expandida coloca em destaque a questão da circulação da imagem, reforçando seu caráter social. Em tempos de mídias sociais, orientado pela produção e predomínio das imagens digitais, principalmente, expande-se a possibilidade do visível, em que os elementos do fragmento imagético original podem ser armazenados por códigos que podem ser reconhecidos pelo próprio dispositivo original de visualização (a própria câmera digital, no caso, e, cada vez mais, a câmera do celular, por exemplo) ou reapresentados posteriormente por outros dispositivos, como uma interface em plataformas web/mobile, um monitor de vídeo ou uma impressora, por exemplo (BALAN, 2009).

Com o auxílio dos avanços até aqui conquistados no campo da fotografia, vários podem ser os universos e as realidades representadas imageticamente, principalmente se considerarmos todas as etapas do processo fotográfico, para além da concepção anterior de um simples e efêmero ato fotográfico. Nesse sentido, nos propusemos a pensar na retomada de processos históricos fotográficos e como inseri-los na paisagem urbana da Era Digital. Dessa forma, acabamos por introduzir uma visualidade característica do início da fotografia no final do século XIX, num contexto de circulação urbana contemporâneo, promovendo a ocupação da paisagem com uma estética fora do seu tempo e criando camadas de imagens e de significações que tanto constituem as cidades na atualidade.

Diferentemente dos antigos fotógrafos lambe-lambe, que capturavam imagens em praças públicas com um tipo de câmera que se assemelhava a um caixote (em que se enfia a cabeça por baixo de um pano escuro) e que muitas vezes tinham de lamber as placas de vidro para aprimorar o processo de revelação das fotos (COSTA e CUSTÓDIO, 2007), os lambe-lambes aqui produzidos constituem impressões em papel que são posteriormente colados nos postes e paredes da cidade a fim de comunicar algo, modelo que é amplamente utilizado pela publicidade e pelas ações de intervenção urbana. Em comum, o lambe-lambe de antigamente e os lambe-lambes produzidos hoje têm o fato de constituírem elementos da paisagem urbana em diferentes contextos. Assim, a partir da montagem realizada em computador, descrita anteriormente, foram impressos 245 lambe-lambes, coloridos, no tamanho 50x90 centímetros.

Colados em diversas regiões de Ceilândia e do DF, com destaque para áreas próximas à Rodoviária, bem no centro geográfico do Plano Piloto, as intervenções com lambe-lambes foram realizadas com o intuito de representar um pouco do que é feito artística e culturalmente por artistas que têm sua trajetória marcada por Ceilândia[5]. Cada artista representado pelas imagens recebeu uma quantidade de lambe-lambes com sua fotografia para realizar intervenções pela cidade também.

Imagem 1: 6 dos 7 lambe-lambes produzidos para o projeto colados próximos à Rodoviária do Plano Piloto, no centro geográfico de Brasília. Fonte: Foto realizada por Gustavo da Cei em agosto de 2018 Técnica: cartazes impressos a partir de montagens de imagens contendo fotografias reveladas por processo de cianotipia

Comecemos pela Banda Zoka, formada por Elivelton Gomes (vocal), Joel Cardoso Percussão (saxofone), Matheus Santos Bateria (percussão), Danilo Vaz(bateria), Jeremy Adriano (guitarra base), Kelvin Lima (guitarra solo) e Bruno Gonçalves (baixo). Trata-se de uma banda de reggae que, em seu nome, faz alusão a um dos principais espaços de convivência de Ceilândia, a Praça dos Eucaliptos (conhecido como Zoka Park). O local abriga algumas quadras de esportes, campo de futebol sintético e skate park degradados. A banda fala sobre política e canta suas experiências e amores na cidade, além de lutar pela revitalização da localidade integrando o movimento "Manifesta Zoka".

MC Debrete é rapper, negra e lésbica que canta sobre sua vivência enquanto periférica e denuncia a violência da qual é vítima. Nascida e criada em Ceilândia, onde viu os primeiros corpos mortos, mudou-se para Planaltina-DF em 2017 na busca pela independência. Em suas letras ela argumenta que representa "a voz de muitas que você nunca quis ouvir". Para ela, não importa se será reconhecida ou não por sua arte, mas, sim, conseguir produzi-la até o final da vida.

"Ceilândia é arte, inspira arte", afirma Mary Ribeiro. Dançarina de vogue, iniciada no ballet e no street jazz e moradora da Expansão do Setor 'O' de Ceilândia, Mary Ribeiro coloca a arte como algo que vem de dentro, "que você traz no dia a dia, uma luta para que aquilo seja reconhecido, para que as pessoas possam ver e também sentir". Segundo Mary, para ser artista basta ser você mesmo, seja dançando, recitando, cantando ou elaborando rimas.

Pietra Sousa é uma travesti negra que se expressa por meio da música, da escrita e da performance. Quando questionada se faz arte periférica, ela é categórica ao dizer que faz arte marginal, pois sua produção é marginalizada tanto pela periferia quanto pelo centro — embora sua arte marginal seja feita a partir do que aprendeu na periferia. Para ela, "arte é a sensibilidade de lidar com o que chegar no nosso corpo e externalizar isso de alguma forma", afirma.

Produtor de música e festas, Cássio Tyrone reside em uma região que fica entre Ceilândia e Taguatinga. Em sua fala, Tyrone destaca que ser artista na periferia ainda é algo desvalorizado. Suas produções musicais colaboraram com diversos grupos locais, a exemplo da Banda Recalque e Culto das Malditas, no qual Pietra também é uma das integrantes. “Aqui nós temos que fazer bem mais com bem menos para ter qualquer espaço em qualquer lugar”, destaca.

Wandin é músico com “tesão pela sonoridade das palavras”, sociólogo e morador do Sol Nascente, região de Ceilândia considerada uma das maiores favelas da América Latina. Já integrou diversos grupos musicais, mas segue carreira solo apesar de um dia ter achado que sua música era passageira. “Hoje tem Guará, Águas Claras. Da Ceilândia até lá (Brasília) tem cidades, tinha Taguatinga só. Olha o quão longe a galera jogou a gente”, afirma.

Gustavo da Cei[6], procura relacionar sua prática artística à pesquisa acadêmica. No caso específico desta pesquisa busca promover um pouco da rica arte e cultura ceilandense, utilizando-se de linguagens já experimentadas como é o caso da fotografia, intervenção urbana e performance, buscando a constante experimentação e autoafirmação enquanto artista.

Esses corpos, inseridos na paisagem da cidade, assumem a pose e se colocam como uma espécie de foto-performance onde o foco está na presença do corpo do artista em ação ou encenação para a câmera (VINHOSA, 2014) e se apresentam enquanto seres no caminho dos motoristas e pedestres, enquanto mais uma camada significativa da paisagem, provocando as mais diversas interações físicas e mentais. As respostas à mensagem ali emitida podem se dar desde o ato de rasgar as impressões coladas nas paredes, até o questionamento quanto a tratar-se de fotos de pessoas desaparecidas, por exemplo, como ocorreu em uma das ocasiões enquanto eram colados alguns dos lambe-lambes[7]. Trata-se, sim de pessoas antes desaparecidas e, agora, “aparecidas” e devidamente apresentadas.

As inquietações aqui iniciadas também levaram à produção de um evento intitulado “Conversa aberta - o lugar da arte e cultura de Ceilândia”, ocorrido no dia 07 de julho de 2018 na praça ao lado da Feira Central da Ceilândia, com intervenções artísticas, microfone aberto e debate com artistas e produtores culturais da cidade para debater a cena cultural local. Além disso, a intervenção dos lambe-lambes, foi selecionada e premiada em primeiro lugar pelo edital Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea da Caixa Cultural, para serem exibidas no espaço Caixa Cultural de Brasília entre os dias 08 de agosto e 07 de outubro de 2018.

Considerações Finais

No texto de abertura da exposição "Transborda Brasília da Caixa Cultural", a curadora Clarissa Diniz compara o projeto "Da quebrada" (apresentado acima) ao penetrável PN28 Nas quebradas, de Hélio Oiticica, e ressalta como o projeto de Oiticica dá destaque à formação do espaço arquitetado a partir de uma estética da favela (telhas de zinco, cacos de tijolo, pedras brita, entre outros...) e que, por sua vez, ganha significações diversas no transitar do observador participante, muitas vezes alheio às quebradas, que adentra a obra do artista. Já Da quebrada reconfigura o espaço urbano pela inserção dos sujeitos da prática artística na paisagem; sujeitos “autodeterminados [...] que impregnam as ruas do mundo levando, com elas, a Ceilândia: quebrada de onde vêm ou a partir da qual agem nesse mundo”[8].

O projeto procurou colocar em ação uma prática estética e também política no sentido em que intervém “na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p.17). Tanto em sua metodologia, que expande o ato fotográfico em processo, quanto ao colocar em circulação a produção cultural da periferia, que não participa, a princípio, dos regimes estéticos do comum, ou, como propõe Rancière, da partilha do sensível pré-determinada pelas relações de poder. Os sujeitos-artistas em questão apresentam em sua fala, no caso do vídeo, a relação com o seu comum, o sensível que os constitui e que criam os laços identitários com

seu lugar de pertencimento: Ceilândia. As foto-performances que tomam a paisagem urbana chamam ao diálogo com esse contexto ao recolocá-lo em contextos outros (heterotopia) e aí abre-se um espaço político para o diálogo e a alteridade por meio da subjetivação, que permite individualizar o comum para devolvê-lo novamente ao coletivo, transformado, ocupando de experiências e memórias o espaço antes esteticamente (e politicamente) vazio da cidade.

Citações

[1] SANTOS, Larissa Ramos. A juventude em rede: mapeamento dos coletivos artístico-culturais de Ceilândia – DF, sob a perspectiva dos gestores. 2016. 30 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Terapia Ocupacional) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
[2] Da quebrada é um projeto de pesquisa realizado no âmbito da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) com recursos do Programa de Iniciação Científica da UnB.
[3] Processo de revelação fotográfica criado em 1842 pelo cientista e astrônomo inglês Sir John Herschel e que tem os tons azuis são a principal característica.
[4] Para visualizar o filme, acesse: https://goo.gl/cgykFp
[5] Apresentamos o link para visualização na íntegra do filme com os depoimentos de todos eles e um pouco de sua história, posicionamento político e artístico: http://www.goo.gl/4SHFzR.
[6] Gustavo da Cei é aluno da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB), artista ceilandense e desenvolveu, sob orientação da professora Gabriela Freitas (FAC/UnB) a referida pesquisa
[7] A documentação de parte das intervenções na paisagem pode ser conferida no link https://youtu.be/6dXfrYZdtPA
[8] Trecho do texto de curadoria de Clarissa Diniz na abertura da Exposição Transborda Brasília (08 de agosto a 07 de outubro de 2018 – Espaço Caixa Cultural Brasília)

Referências bibliográficas

BALAN, W. C. A imagem digital. Apostila Instrucional, 2009. Disponível em: <http://www.willians.pro.br/textos/A%20Imagem%20Digital%20-%20Willians%20Cerozzi%20Balan.pdf>. Acesso em 28 de fevereiro de 2018.

COSTA, Célio dos Santos; CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro. O fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo. Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.3, n.3, p.177-204, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1499/1245> Acesso em 20 de março de 2018.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 1988

FERNANDES, JR., Rubens. Processos de criação na fotografia. São Paulo: FACOM, 2006.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. Ditos & escritos III: Estética. Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

HARVEY, D. Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014

PEIXOTO, Nelson Brissac. Intervenções Urbanas. Rua, Campinas, Número Especial: 81-88, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. Dissensus. On politics and aesthetics. New York, Continuun, 2010.

_____. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Larissa Ramos. A juventude em rede: mapeamento dos coletivos artístico-culturais de Ceilândia – DF, sob a perspectiva dos gestores. 2016. 30 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Terapia Ocupacional)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2006.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance — passos titubeantes de uma linguagem em Emancipação. *In:* 23º Encontro da ANPAP - "Ecossistemas Artísticos". Belo Horizonte: 2014. p. 2876-2885.

ZUKIN, Sharon. Paisagens do Século XXI: Notas sobre a mudança social e o espaço urbano. *In:* ARANTES, A. A.(Org.). O Espaço da Diferença. Campinas: Papirus, 2000.

Cruzamento (2003): a experiência do corpo na cidade

Cruce (2003): la experiencia del cuerpo en la ciudad

Luciana Benetti Marques Valio (IA - Unicamp)
luvalio@yahoo.com

Resumo

O presente texto reflete sobre a ordenação dos espaços da cidade. Aborda a relação que há entre o corpo e a cidade, como os corpos são conformados na cidade e como a cidade é percebida por meio dos corpos. Seja devido ao estado de anestesiamento do corpo, em função da naturalização do espaço urbano que leva há uma dessensibilização corporal, seja por meio da percepção por meio do corpo do espaço da cidade. Para tanto, é discutida a intervenção urbana Cruzamento (2003), da artista Renata Lucas, realizada na cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de apresentar como a intervenção interfere no contexto simbólico e físico do espaço urbano, de maneira a estabelecer uma interrupção no cotidiano daqueles que vivem na cidade.

Palavras-chave: Cruamento; Renata Lucas; corpo e cidade

Resumen

El presente texto refleja la ordenación de los espacios de la ciudad. Aborda la relación que hay entre el cuerpo y la ciudad, como los cuerpos se conforman en la ciudad y cómo la ciudad es percibida por medio de los cuerpos. Sea por medio del estado de anestesiamiento del cuerpo, en función de la naturalización del espacio urbano que lleva una desensibilización corporal, sea por medio de la percepción por medio del cuerpo del espacio de la ciudad. Por lo tanto, se discute la intervención urbana Cruce (2003), de la artista Renata Lucas, realizada en la ciudad de Río de Janeiro, con el propósito de presentar cómo la intervención interfiere en el contexto simbólico y físico del espacio urbano, de manera a establecer una interrupción en el cotidiano de aquellos que viven en la ciudad.

Palabras clave: Cruce; Renata Lucas; cuerpo y ciudad

O CORPO E A CIDADE

Richard Sennett (2008) elabora a relação entre o corpo (carne) e a cidade (pedra) em seu livro "Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental"[1]. Sennett (2008) faz uma análise histórica, a partir de fatos pontuais: guerras, Revolução Francesa, enfim, ele seleciona alguns momentos que considera decisivos ao longo da história ocidental.

Nesse estudo, Sennett (2008 : 13) constatou o quanto a civilização ocidental desrespeitou "a dignidade dos corpos humanos e a sua diversidade" e, por isso, procurou "compreender como as questões do corpo foram expressas na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana.". Na análise realizada sobre o período mais recente, o autor descreve como o individualismo e o movimento nas cidades – alguns avanços tecnológicos (eletricidade, calefação e elevador), mas principalmente a velocidade - impuseram ao corpo uma passividade dos sentidos. Além disso, "[o] triunfo da liberdade individual de movimento, de maneira simultânea ao surgimento das metrópoles do século XIX, levou a um dilema específico e que ainda persiste: cada corpo move-se à vontade, sem perceber a presença dos demais." (2008 : 21). Portanto, duas características marcam o corpo: a passividade e o individualismo.

O individualismo[2], como lado negativo das conquistas da liberdade individual, leva a total alienação perante o outro, ou pior, leva a ter medo do outro. A configuração de bairros cercados, vigiados por câmeras de seguranças e portarias com guaritas, o espaço fragmentado, setorizado, de modo a proteger/isolar camadas sociais divergentes, tudo isso se configura naquilo que Sennett (2008, p. 18) atesta: "Hoje em dia, ordem significa falta de contato.". O autor analisa que, justamente, as interações provenientes das "relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se veem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam." (2008 : 15). Assim, a conformação dos espaços determina o comportamento.

> A massa de corpos que antes aglomerava-se nos centros urbanos hoje está dispersa, reunindo-se em pólos comerciais, mais preocupada em consumir do que com qualquer outro propósito mais complexo, político ou comunitário. Atualmente, em meio à multidão a presença de outros seres humanos é ameaçadora (SENNETT, 2008 : 19).

O sociólogo descreve a comunicação entre indivíduos nos meios de transporte de massa como quase ser uma afronta, onde o silêncio imperou. Ele constata que, a "rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações." (2008 : 360). O outro é apenas tolerado, a transitoriedade dos espaços não permite um convívio social.

Diante da presença do outro há um comportamento de "desestimulação defensiva", termo apropriado por Sennett (2008) do sociólogo Erving Goffmann, para se referir ao modo como os indivíduos condicionam seus corpos na presença do outro: desviam o olhar, ou olham de relance, movimentam-se para minimizar o risco de contato físico. "Assim é possível reduzir-se a complexidade da experiência urbana. Afastando-se dos outros, e mediante um conjunto de clichês, o cidadão sente-se mais à vontade; ele pressente a realidade e desloca o que lhe parece confuso ou ambíguo." (2008 : 368). Portanto, o não enfrentamento, o desviar-se/distanciar-se do outro, mantém o indivíduo numa situação de conforto, isolado, uma vez que o outro é sempre tido como um intruso, uma ameaça ao seu individualismo.

> Descanso, conforto e "amizades oportunistas" são garantias da liberdade individual de ação, sim, mas a resistência constitui uma experiência necessária e fundamental para o corpo humano; por meio dela, o corpo é despertado para o mundo em que vive. Essa é a versão não religiosa da lição que nos fornece o exílio do Paraíso. O corpo só se torna vivo ao lidar com dificuldades e superá-las (SENNETT, 2008: 314-315).

Além do individualismo, o autor constata a existência de uma passividade sensorial. Isto é, o corpo se dessensibiliza e, não por acaso, as dificuldades a que o sociólogo se refere sejam de grande valia para reativar o corpo à sua vivacidade. A passividade corresponde à diminuição da experiência sensorial, segundo o autor, as cidades modernas organizaram-se de forma a possibilitar maior circulação, construindo vias de fluxo contínuo, sem interrupções, para que o desfrute da velocidade fosse um prazer[3]. Fato que implicou na transformação do espaço em um simples corredor.

Assim, "como o desejo de livre locomoção triunfou sobre os clamores sensoriais do espaço através do qual o corpo se move, o indivíduo moderno sofre uma espécie de crise táctil: deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo." (SENNETT, 2008 : 262). A intenção é simplesmente atravessar o espaço. Ação contrária a vivenciá-lo, ou seja, as "cidades cheias de espaços neutros" perdem qualquer atrativo para o motorista, produzem uma monotonia espacial, nada mais o surpreende, não há tempo para deter-se.

> A condição física do corpo em deslocamento reforça essa sensação de desconexão com o espaço. Em alta velocidade, é difícil prestar atenção na paisagem. [...] Navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor. De fato, à medida que as vias são cada vez mais expressas e bem sinalizadas, o motorista precisa cada vez menos se dar conta das pessoas e das construções para prosseguir no seu movimento. Os deslocamentos são mais rápidos num meio ambiente cujas referências tornaram-se secundárias. Assim, a nova geografia reforça a mídia de massa. O viajante, bem como o telespectador, vivencia o mundo como uma experiência narcótica; o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua (SENNETT, 2008 : 16-17).

A EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO URBANO

> Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para a outra não envolvesse uma viagem mas uma mera troca de elementos. (CALVINO, 2003 :.45) [4]

A possibilidade de experienciação no espaço urbano nos é furtada, devido a um processo "de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento." (JACQUES, 2012 : 14). E o mais perverso deste anestesiamento é o fato dele proporcionar uma homogeneização do espaço, uma pacificação dos espaços públicos por meio da "limpeza" e da "higienização" dos conflitos, nos quais as tensões são escondidas por trás da "fabricação de falsos consensos", distorcendo a experiência da alteridade.

Ocorre uma apropriação do espaço para a mobilidade, assim como, o uso de mecanismos tornam os encontros como previamente organizados, ou seja, planejados onde e como podem acontecer. Jacques (2012 : 13-14) descreve que:

> quando vamos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente – promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea.

A minimização da possibilidade de experiência na cidade, segundo a autora, relaciona-se com a ideia de "expropriação da experiência" defendida por Agamben[5], no sentido de que há uma "incapacidade de fazer e transmitir experiências." (JACQUES, 2012 : 12). O sentido de expropriação aqui inserido corresponde não à negação da possibilidade de ter experiência, não é negada ao sujeito experienciar a cidade, mas a expropriação como uma neutralização da experiência, não permitida à singularidade tão cara à experiência.

Consciente dessa neutralização da experiência a artista Renata Lucas - ao receber uma proposta para desenvolver uma intervenção - busca aproximar-se e a vivenciar de maneira a imiscuir-se no local onde fará seu trabalho. O contexto simbólico e físico torna-se parte integrante da constituição de sua obra.

> Com suas temporárias intervenções cirúrgicas na malha urbana, Renata Lucas amplia os limites do ambiente construído, examinando a determinação em nossas ações e comportamentos diários e questionando as definições prescritas do espaço, da propriedade e das ordens estabelecidas. Como Lygia Clark fez com as dobras e Gordon Matta-Clark fez com cortes, ela rompe com as superfícies dos planos e com a solidez das estruturas, oferecendo uma alternativa espacial imaginária por meio da introdução da maleabilidade, da ficção e do jogo. Cada projeto começa com uma abordagem ao site comissionado, observando a informação social incorporada no prédio ou no espaço público e em seus arredores (DOCUMENTA (13), 2012 : 86, tradução nossa).

É parte da investigação da artista vivenciar o lugar onde fará um trabalho. E, segundo ela[6], viver nos lugares para misturar-se ao contexto, ter uma vida o mais comum possível contribui para que ela perceba o que não é declarado e exposto, uma vez que ela não busca por grandes eventos do lugar, mas por aquilo que está velado e/ou dissimulado. Assim, o imiscuir-se na paisagem é como se fosse um fator ativador de um pensamento que fica em suspensão e, ao vivenciar o lugar onde fará um trabalho, o pensamento ganha materialidade e constitui-se nele. Nesse sentido, a artista enfatiza a experiência da vida comum *in loco*.

A EXPERIÊNCIA DA CIDADE ATRAVÉS DO CORPO

Jacques (2012), em conjunto com Fabiana Dultra, analisa a relação da cidade no corpo e a denominam de corpografia urbana. Trata-se do "registro de experiências corporais da cidade que ficam inscritas no corpo de quem as experimenta." (2012 : 300). Compreendendo tal registro das experiências inscritas no corpo, abordarei uma descrição da artista Renata Lucas sobre a sensação corporal de se caminhar sobre o asfalto. Para a artista[7], uma característica fundamental do asfalto é sua maciez em relação ao concreto. Além disso, ela descreve a característica maleável do asfalto expandir-se ao sol e retrair-se à noite, sofrendo pequenas rachaduras, e deixando no ar seu cheiro específico quando aquecido pelo sol. Enfim, tais especificidades percebidas pela artista sobre o asfalto, não são meramente uma imagem visual do asfalto, mas surgem da sensação física vivenciada em relação ao espaço.

A sensação física em relação ao espaço mostra-se relevante ser discutida porque enfatiza o modo como a artista faz de seu corpo um instrumento de percepção da cidade. Deste modo, considero como corpografia essa percepção do espaço pela artista. Assim, neste caso, a materialidade de um elemento da rua, o asfalto, se incorpora à percepção física/corporal da artista e corrobora para que ela compreenda o contexto espacial onde desenvolverá uma proposta de intervenção. Tanto a artista quanto a ideia de corpografia abrangem uma percepção maior do que a materialidade do ambiente da cidade, há um contexto mais amplo que também é constituinte da percepção corporal. Talvez, compilar a descrição de Jacques (2012) sobre a experiência do corpo na cidade possibilite elucidar o que se quer abordar sobre a percepção da artista:

> A cidade é experimentada pelo corpo como conjunto de condições interativas, e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade a corpografia urbana. As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa relacionando-se com tudo o que faz parte do seu contexto de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer.
>
> As corpografias permitem compreender não só as configurações de corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, mas também as configurações urbanas como memórias especializadas dos corpos que as experimentaram (JACQUES, 2012 : 300-301).

Com isso, pode-se considerar a percepção corporal da artista como resultante de uma experiência espaço-temporal na cidade. Além disso, compreender que o processo de produção do trabalho da artista configura-se, primeiramente com sua percepção da cidade, ao observá-la e analisá-la. Em seguida, ao desenvolver a prática artística, Renata Lucas devolve para a cidade a intervenção espacial como resultante da experiência percebida por seu corpo.

A intervenção artística Cruzamento (2003)[8] [Imagem 1.] é fruto da memória espacial do que a artista vivenciou na cidade, e se concretizou do lado de fora do Castelinho do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. Ou seja, trata-se de um trabalho artístico que intervém no espaço cotidiano, externo à instituição cultural.

O trabalho artístico é constituído por placas de madeira compensada sobre o cruzamento das ruas Dois de Dezembro com a Avenida Praia do Flamengo[9].

Imagem 1: Cruzamento (Crossing), 2003. Renata Lucas. Compensado (15mm esp.). Vista da instalação na intersecção da Rua Dois de Dezembro com a Praia do Flamengo. Dimensão: 18 x 18 m (aprox.). Exposição no Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, Rio de Janeiro. Curadoria de Jacqueline Belotti. De 07 de maio a 30 de junho de 2003. Créditos da foto: Beto Felício. (KIM et al., 2007, p. 100-101).

Cruzamento (2003) foi instalado justamente no cruzamento da via de mão única próxima às edificações[10], próximo à calçada onde há maior circulação de pedestres. Essa via é pavimentada em concreto e não com o asfalto. Assim, a intervenção foi feita sobre o concreto o que provoca uma sensação corporal diferente ao caminhar do concreto[11] para a madeira (da intervenção). A demarcação de um cruzamento - ou seja, a camada de madeira sobre o concreto da rua - reitera a memória corporal resultante da experiência na espacialidade, no caso, é o espaço vazio do cruzamento.

Enfim, a corpografia marcada pela experiência da artista é por ela assimilada e resulta no trabalho Cruzamento (2003). E o trabalho, por sua vez, está à disposição para um transeunte vivenciá-lo e deixar-se marcar por esta experiência de fricção com um cruzamento na cidade. Conforme Jacques (2012) propõe:

> Essas corpografias urbanas de resistência, esse encontro de formulações de corporeidades entre o errante e a cidade, ou, como chamamos a partir de Hélio Oiticica[12], essa incorporação – essa relação do corpo com a ação, essa experiência corporal "outra" -, explicita a esterilização atual da experiência urbana da alteridade (JACQUES, 2012 : 306).

As práticas dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark ecoam nessa percepção (corpo-cidade) de Renata Lucas. Mais precisamente, Hélio Oiticica, como um errante, praticava as derivas urbanas, o qual ele denominou de *delirium ambulatorium*. "Hélio Oiticica nunca separou seu trabalho artístico da sua vida cotidiana, nem as questões corporais das questões urbanas, nem a experiência sensorial do corpo da própria experiência corporal da cidade, principalmente através da prática de errâncias." (JACQUES, 2012 : 168). Já Renata Lucas sem denominar suas percepções da cidade como sua prática artística, utiliza-as como referência para a compreensão do contexto onde irá intervir.

Ainda que suas intervenções sejam fruto de sua experiência na cidade, a obra tem sua própria repercussão: pode ou não ser percebida enquanto tal. Trata-se de uma possibilidade, um potencial, não há uma imposição para a compreensão de sua intervenção artística enquanto tal. Assim, o convívio espontâneo corresponderia ao acaso, ao não controle, ao não predeterminado, ao inesperado. Em Cruzamento (2003), a camada de placas de madeira compensada demarcando o espaço do cruzamento poderia remeter à imagem de um palco.

> Embora o olho veja uma área delimitada, na verdade o trabalho insere um outro ritmo no tempo urbano. Em essência, ele funciona como um palco, um espaço onde "atuação" é possível precisamente por causa da descontinuidade criada pela divisão do espaço (palco/bastidores). É essa simultaneidade dessas áreas discretas que distingue a representação teatral e torna difícil inserir o teatral dentro da estrutura estável da obra de arte. A cidade em si pode ser entendida da mesma forma, como um continuum de espaços geminados onde as funções e os fenômenos são distintos, porém inseparáveis – uma situação definida pela interpenetração estrutural e flexibilidade construtiva (MARTÍNEZ, 2009).

A possibilidade de "atuação" no espaço demarcado corresponde, inclusive, ao relato de Renata Lucas[13] sobre a instalação do trabalho no cruzamento, sobre o qual algumas pessoas vieram perguntar-lhe se ali seria instalado um palco. Embora, pudesse parecer uma ideia disparatada – um palco no meio de um cruzamento -, o material utilizado (as placas de madeira) é o mesmo da construção de palcos.

Nesse sentido, a demarcação da área em Cruzamento (2003) proporcionaria ao transeunte vivenciar suas próprias percepções (sem ter que compreender a obra enquanto uma intervenção de arte), mais até, por consistir-se em um espaço na rua, há a possibilidade de a camada de placas de madeira enfatizar o espaço demarcado para suscitar interações. Tais interações podem também ser desencadeadas quando da apropriação do espaço pelos skatistas, fazendo uso do trabalho artístico, praticamente, como um palco para suas manobras. Inclusive, Belotti descreve, no caso de Cruzamento (2003), o trabalho foi apropriado por skatistas: "a instalação também ganhou fãs - não só entre os artistas. Os skatistas adotaram a área como ponto de encontro e de manobras radicais. Ao final do dia era lá que eles se reuniam."[14].

Cruzamento (2003), ao demarcar o espaço do encontro das ruas, incorpora os movimentos espontâneos que ali surgem. O trabalho mistura-se ao local, caracterizando-se por delimitar um espaço. Cria um deslocamento para o "espaço de passagem" que é simultaneamente "espaço de interrupção". Trata-se de um espaço de regras e códigos onde a intervenção do trabalho provoca uma interrupção no cotidiano da cidade.

CRUZAMENTO (2003) COMO UMA INTERRUPÇÃO NO ESPAÇO DA CIDADE

Renata Lucas tem um posicionamento crítico, ou minimamente questionador, sobre o espaço onde interfere. Assim, ao vivenciar o espaço da cidade, a artista procura compreender o que está implícito no contexto local. Com isso, as práticas da artista tendem a distender os limites impostos, ou pré-ordenados, pelo urbanismo. Inclusive, questiona os fatores limitantes impostos ao corpo pelo espaço organizado. Por este motivo, é justamente nos espaços traçados pelo urbanismo onde sua prática crítica insere-se: na calçada, no cruzamento, no jardim ou na praça. Para a artista[15], não se trata de criar modelos de sociedade, mas desarmar os poderes instituídos.

Para tanto, ao elaborar a intervenção Cruzamento (2003) a artista considerou o contexto do local, no caso o Castelinho do Flamengo, localizado na Praia do Flamengo. A Praia do Flamengo foi criada a partir do aterro do mar utilizando as rochas e a terra do desmonte do Morro de Santo Antônio no final da década de 1950 e início de 1960[16].

Desde a década de 1920, a cidade do Rio de Janeiro passava por modificações urbanas para ampliar e dar vazão aos fluxos da cidade. Assim, da área central foram retirados os morros que possibilitaram

a abertura de avenidas e a implantação de novas edificações. A proposta do aterro do Flamengo tinha como intenção facilitar o acesso viário da zona central à zona sul por meio da implantação de oito vias expressas.

> Quando Carlos Lacerda venceu as eleições para o Estado da Guanabara, em 1960, Lotta [de Macedo Soares] foi convidada para participar do governo realizando algo de que gostasse e com o qual pudesse contribuir. Ela escolheu construir um Parque a céu aberto, em um lugar destinado a ser um corredor para os automóveis. Seu objetivo era a criação de uma área de lazer para a população carioca tão carente de atividades ao ar livre. Neste sentido, ela insiste pela modificação do projeto original, que previa para aquela área a construção de oito pistas de automóveis. Ela quer que seja implantado ali um Parque para que as pessoas possam usufruir a vista, por sua localização privilegiada, ponto de confluência entre o Centro e a Zona Sul da cidade, facilitado pelo acesso de ônibus, carro, ou mesmo caminhando. (INSTITUTO LOTTA, s/d, s/p)

O Parque do Flamengo foi pensado como um espaço para uso coletivo, uma proposta de uso do espaço urbano contrária às especulações imobiliárias e às necessidades de fluxos para automóveis. Retomando a análise de Sennett (2008), de que a conformação dos espaços direciona os comportamentos, o Parque do Flamengo torna-se uma proposta à socialidade e ao uso do espaço público. O fluxo para automóveis leva a uma passividade sensorial, em que o deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo, pois o intuito é atravessar e não vivenciar. Contudo, a Avenida do Flamengo com suas vias expressas é margeada pelo Parque do Flamengo, possibilitando outra experiência àquele que ali trafega.

Quando Renata Lucas olha através da janela do segundo andar do Castelinho do Flamengo e escolhe o cruzamento como lugar para executar o trabalho, a artista não está simplesmente demarcando uma área no chão, ou fazendo referência direta ao aterro – a camada de madeira sobre a via de concreto e a camada de terra sobre o mar -, pois Cruzamento (2003) possibilita emergir as forças inerentes a este tipo de espaço – o cruzamento – e o que elas representam no contexto da cidade.

> Ali [no trabalho Cruzamento (2003)] eu definia a esquina como ponto de cruzamento de forças vindas de diferentes direções que se encontravam num único plano, na rua: um local de passagem, fluxo livre nas quatro direções, um local no qual nunca será erguida uma construção. A rua é o local dos despachos e das decisões, o ponto privilegiado dos desvalidos, dos bêbados e das prostitutas, sobretudo no caso da Praia do Flamengo. Há até uma expressão em português, "estar numa encruzilhada" (Entrevista de Renata Lucas. *In:* PEDROSA, 2007 : 65-67).

Em meio ao anestesiamento da experiência da cidade, parece que se encontrar "numa encruzilhada" torna-se uma possibilidade de romper com o consenso espacial e estabelecer-se na esfera pública.

A imagem de um cruzamento na cidade é entendida pela artista[17], por um lado, como um espaço de fluxo, dinâmico, onde nada será construído. É o espaço projetado em aberto por excelência, ou seja, nada se edifica/obstrui um cruzamento, porque ali é onde se atravessa, se cruza, se choca momentaneamente e, depois, se dissipa, porque no cruzamento não é permitido permanecer. Está-se sempre em fluxo. E, por outro lado, é o espaço onde se depara com o outro, com o sentido contrário, interrompe-se para o outro passar, e regula-se na dinâmica: ora um sentido, ora o sentido cruzado. No cruzamento, a alienação perante o outro, conforme descrita por Sennett (2008) anteriormente, não é permitida, pois no cruzamento é o local onde há o encontro, ainda que fugidio.

Neste cruzamento há um semáforo, que tem como função interromper um dos fluxos para o outro fluir. Tal função torna-se importante devido ao uso do cruzamento, pois nele é onde se permite alterar a rota. As regras de como utilizar o cruzamento estão dadas, são projetadas pelos órgãos especialistas em fluxos urbanos, são descritas por meio de sinalizações. O cruzamento, assim como outros espaços da cidade, é um espaço codificado, que determina certo comportamento, ou no mínimo, impõe normas de uso.

O trabalho não interrompe nem a função do semáforo e nem o uso do cruzamento. Entretanto, mostra-se presente ao produzir um ruído específico quando um carro passa sobre ele[18], isto é, no momento em que o veículo passa da via de concreto para a madeira e, em seguida, da madeira para a via de concreto, produz um som bastante específico do material. A sonoridade é definida pelo tempo da passagem do veículo sobre a madeira. Assim, a temporalidade do trabalho é determinada pelo barulho provocado. Tal fato enfatiza a ideia de situação, sendo a situação e o espaço transitório afirmados pelo lugar de passagem.

Embora Cruzamento (2003) modifique o espaço físico, não altera o uso do cruzamento, uma vez que a camada de placas de madeira compensada não interrompe o fluxo de veículos. Trata-se de uma maneira sutil de alterar a percepção ao passar sobre o piso de madeira. A percepção é aguçada não somente por meio da espacialidade estabelecida no trabalho, mas pela desaceleração imposta pelo trabalho, isto é, o fato de se alterar a velocidade para passar sobre o trabalho, amplia o tempo de duração sobre o cruzamento, promovendo uma outra relação com o lugar. Assim, a madeira que encobre o cruzamento é a mesma que o ressalta. Para Scovino (2008 : 4):

> A obra opera em dois níveis. Formalmente, Cruzamento tratava da qualidade física do espaço. A superfície crua do compensado sobre o asfalto normalmente escuro chamava a atenção para a junção de duas vias, o cruzamento de caminhos opostos e, por extensão, para as possibilidades metafóricas desse ponto de encontro ou mudança de direção. Como experiência, a obra criava uma interrupção e gerava movimentos novos num espaço preestabelecido. O contraste entre cor e textura, e a elevação e queda da superfície quando os carros e pessoas passavam por ela, mudavam a maneira das pessoas se movimentarem por seu ambiente diário ao mesmo tempo em que desestabilizavam o suporte do solo.

A desestabilização provocada por Cruzamento (2003) leva a um deslocamento, mais do que um estranhamento, uma sensação de sentir-se fora de lugar. Como se estivesse demarcado um outro espaço, mesmo ocupando lugar do cruzamento. E, por ser um espaço que, se por um lado, fisicamente encobre um espaço preexistente, por outro lado, ao escondê-lo, realça suas características, revelando seu aparecimento.

Cruzamento (2003) torna-se uma estrutura frágil, em meio ao fluxo de veículos da cidade, por ser facilmente desconstruído, ou por não ser percebido. Talvez sua fragilidade vincule-se à sua efemeridade. Independentemente de sua duração, pois a ação da intervenção no espaço urbano exige uma temporalidade definida para manter seu caráter de interrupção ativo, isto é, no caso, o trabalho não foi feito para ser duradouro. É característica da intervenção urbana a efemeridade, pois o permanecer leva à perda de sua força de estranhamento, confundindo-se com a ordem previamente dada. Restará apenas como sua memória o registro da ação realizada e/ou a lembrança daquele que o vivenciou.

Para Pallamin (2000 : 18), a questão temporal da finitude pode ser estimulante à produção, pois o "efêmero, a descontinuidade e a fragmentação têm sido descongelados no clima contemporâneo, umidecendo [sic] terrenos da produção e reprodução material e simbólica.". A intervenção como "obra de arte" passa a ter um caráter de acontecimento. Por ter um tempo determinado, a intervenção está fadada ao seu esvanecer. O fato de se dar como um acontecimento, ser uma situação, exige uma interação in loco com o público. Inclusive, "o significado da obra é gerado no devir de seu processo de fruição e leitura e não depositado nela de antemão, numa plena totalidade" (PALLAMIN, 2000 : 61), o significado é construído no momento.

Em sendo assim, o trabalho insere-se como potência, na medida em que não há como aferir a relação estabelecida entre o trabalho e o sujeito. Apenas é possível considerar o intrincamento do trabalho com o lugar, no caso, o cruzamento com o espaço urbano. O trabalho potencializa a desterritorialização das condições preestabelecidas, entende-se que a "concepção de territorialidade está ligada a ordens de subjetivação em relação ao espaço, envolvendo condutas, representações e sentimentos de

pertencimento expressos individual e coletivamente." (PALLAMIN, 2000 : 30). O potencial da arte urbana desenvolve-se na desestabilização dessas ordens de subjetivação, sobrepondo-as ou justapondo-as por outros processos simbólicos.

Enfim, Cruzamento (2003) foi uma intervenção temporária, que remete diretamente ao contexto local da Praia do Flamengo, mas que também poderia se referir aos cruzamentos em qualquer cidade. A obra insere-se enquanto potência no espaço urbano, uma vez que pode não ter sido percebida por muitos transeuntes enquanto tal. Talvez, nem se trate de ser percebida como obra de arte, mas enquanto um material diferente inserido no espaço cotidiano, que altere a percepção espacial e corporal do sujeito, tirando-o do estado de anestesiamento e da naturalização homogênea dos espaços previamente ordenados. Deste modo, pode-se considerar que Cruzamento (2003) buscou alterar a carga simbólica preexistente, criou momentos de interrupção, reflexão, respiro...

Citações

[1] A versão original deste livro data de 1994.

[2] O sociólogo Zygmunt Bauman discute as implicações, mais recentes, que as questões do individualismo adquirem com o advento das tecnologias móveis. "Os celulares são suficientes. Podemos comprá-los, junto com todas as habilidades de que possamos precisar para esse fim, numa loja da principal rua do centro da cidade. Com os fones de ouvido devidamente ajustados, exibimos nossa indiferença em relação à rua em que caminhamos, não mais precisando de uma etiqueta rebuscada. Ligados no celular, desligamo-nos da vida. A proximidade física não se choca mais com a distância espiritual" (BAUMAN, 2005 : 33).

[3] A ideia de vias fluxos contínuos, para o desfrute da velocidade, é analisada por Sennett (2008), mais enfaticamente, nos projetos de Robert Moses em Nova Iorque. Para Sennett (2008 : 365), o propósito de Robert Moses "consistia em desfazer a diversidade. A massa impactante da população parecia-lhe uma pedra a ser esfacelada, e a fragmentação da cidade, condição do 'bem público'. Nesse sentido, Moses agiu de modo seletivo; apenas os bem-sucedidos – que tinham o bastante para possuir um carro ou comprar uma casa – dispunham dos meios de escapar; as pontes e vias expressas constituíam-se uma salvação do barulho dos grevistas, mendigos e desempregados que enchiam as ruas de Nova York durante a Grande Depressão.".

[4] No livro "As cidades invisíveis", o personagem Marco Polo, de Ítalo Calvino, narra ao grande Khan como eram as cidades pelas quais ele viajou (ou supostamente viajou). Ao contá-las, sua narrativa sempre apresenta uma descrição embebida na imaginação.

[5] AGAMBEN, Giorgio. Ensaio sobre a destruição da experiência, 2005, original de 1978 *apud* JACQUES, 2012, p. 12.

[6] Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

[7] Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.

[8] Cruzamento (Crossing), 2003. Renata Lucas. Compensado (15mm esp.). Instalação na intersecção da Rua Dois de Dezembro com a Praia do Flamengo. Dimensão: 18 x 18 m (aprox.). Exposição no Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, Rio de Janeiro. Curadoria de Jacqueline Belotti. De 07 de maio a 30 de junho de 2003.

[9] Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, localizado no edifício conhecido como Castelinho do Flamengo, na Praia do Flamengo na Cidade do Rio de Janeiro.

[10] A Avenida Praia do Flamengo tem duas vias expressas de mãos opostas; além destas, há uma via local de sentido único norte-sul, a qual é margeada pelas edificações.

[11] No local onde foi feito o trabalho Cruzamento (2003) a rua é de concreto. Já em Cruzamento (2004), no cruzamento das ruas Oscar Freire e Padre João Manuel, a rua é de asfalto. A diferença da materialidade das ruas implica em diferentes percepções corporais em cada um dos locais.

[12] [nota de Jacques (2012)] "Termo utilizado por Hélio Oiticica – 'Incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. In-corporação' – em fala no filme HO, de Ivan Cardoso" (JACQUES, 2012 : 318)

[13] [Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.
[14] Entrevista de Jacqueline Belotti à autora. Correspondência eletrônica em 26 jul. 2013. Não publicado.
[15] Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.
[16] Mais informações sobre a história do Parque do Flamengo, cf. http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/288 . Acesso em 18 out 2018.
[17] Renata Lucas em entrevista à autora, concedida em 01 fev. 2012. Informação verbal.
[18] O barulho referido corresponde ao efeito sonoro proveniente da passagem dos veículos sobre a cobertura de madeira inserida sobre a via de concreto.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo, São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

DOCUMENTA (13). The Guidebook –Catalog 3/3. Documenta e Museum Fridericianum, Kassel, Germany, 2012.

INSTITUTO Lotta. Parque do Flamengo. Rio de Janeiro: Instituto Lotta de Cultura e Recreação. Disponível em: http://institutolotta.org.br/o-parque-do-flamengo . Acesso em 15 out. 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador, BA: Editora da UFBA, 2012.

MARTÍNEZ, Chus. Openings: Renata Lucas. Artforum, Nova Iorque, EUA, no. 10., jun. 2009.

PALLAMIN, Vera M. Arte urbana; São Paulo: região central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: FAPESP; 2000.

PEDROSA, Adriano. Entrevista Renata Lucas. *In:* KIM, Clara, PEDROSA, Adriano e ZELEVANSKY, Lynn. Renata Lucas. Los Angeles: RedCat; 2007. pp. 51-73.

SCOVINO, Felipe. Ironia e in(ter)venções: outros olhares sobre a cidade. Comunicação apresentada em CorpoCidade debates em estéticas urbanas 1. Salvador, Bahia, de 27 a 31 de outubro de 2008. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/FelipeScovino.pdf >. Acesso em 17 out. 2018.

SENNETT, Richard. Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2008.

A potência política nos vestígios de performance

La potencia política en los vestigios de performance

Allan Tanioka Yzumizawa (IA - Unicamp)
allanyzumizawa@gmail.com

Resumo

Neste artigo, aponto para uma discussão em decorrência das possíveis potencias políticas envolvidas nos objetos que restam das ações de performances realizadas. Baseado nas ideias que relacionam o estético e político na obra de Rancière, observo nos trabalhos do artista visual de Salvador, Tiago Sant'Ana - dos quais ele se utiliza dos elementos do grão de açúcar refinado e do espaço de um antigo engenho - em como a performance mantém-se ativa mesmo após o seu encerramento, uma espacialidade através desses vestígios da ação. Além disso, como sua relação com a ausência do corpo podem ser pertinentes quanto a uma estratégia estética para uma discussão sobre arte e política.

Palavras-chave: vestígios de ação; performance; arte e política; Rancière

Resumen

En este artículo, señalo una discusión debido a los posibles potenciales políticos involucrados en los objetos restantes de las acciones realizadas. Basado en las ideas que relacionan la estética y la política en el trabajo de Rancière, observo en las obras del artista visual de Salvador, Sant'Ana, de las cuales usa loselementos del grano de azúcar refinado y el espacio de un antiguo molino, en cómo la performance se mantiene activo incluso después de su cierre, una espacialidad a través de estos vestigios de acción. Además, cómo su relación con la ausencia del cuerpo puede ser pertinente a una estrategia estética para una discusión de arte y política.

Palabras clave: vestigios de acción; performance; arte político; Rancière

É recorrente no campo atual das artes visuais, uma vontade de política manifestada por artistas através de seus trabalhos artísticos. Diante desse território, podemos observar ao longo de décadas, uma grande quantidade e diversidade de estratégias de construção desses trabalhos políticos. No livro "O espectador emancipado" do filósofo francês, Jacques Rancière, aponta ironicamente para essa rica diversidade de estratégias:

> Alguns artistas transformam em estátuas monumentais os ícones midiáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre a nossa percepção; outros enterram silenciosamente monumentos invisíveis dedicados aos horrores do século; uns se empenham em mostrar-nos os "vieses" da representação dominante das identidades subalternas, outros nos propõe afinar o olhar diante das imagens de personagens com identidade flutuante ou indecifrável. Alguns artistas fazem os banners e as máscaras dos manifestantes que se insurgem contra o poder globalizado, outros se introduzem com falsas identidades nas reuniões dos poderosos desse mundo ou em suas redes de informação e comunicação; alguns fazem em museus a demonstração de novas máquinas ecológicas, outros põem nos subúrbios carentes pequenas pedras ou discretos sinais de néon destinados a criar um ambiente novo, desencadeando novas relações sociais; um transporta para bairros desfavorecidos as obras-primas de um museu, outros enchem as salas dos museus do lixo deixado pelos visitantes; um paga trabalhadores imigrantes para que, abrindo seu próprio túmulo, demonstrarem a violência do sistema salarial, enquanto outra vai trabalhar como caixa de supermercado para empenhar a arte na prática de restauração dos elos sociais. (RANCIÈRE, 2012 : 52)

Contudo, essa diversidade de estratégias não só traz uma multiplicidade de manifestações como também uma certa incerteza quanto à configuração do território no qual a política atravessa ou tangencia a arte. Ao observar os trabalhos de "arte-política", notamos a recorrência de um certo modelo comum de eficácia: mostrar os estigmas de dominação social, os conflitos de opressão, ridicularizar os ícones midiáticos, ou seja, uma lógica representativa - ou como Rancière menciona no seu livro "A partilha do sensível" – uma lógica do "regime mimético" (RANCIÈRE, 2005 : 30). Esse modelo de eficácia, referente ao "regime mimético" das artes, remete ao século XVIII, no qual se concebia uma continuidade e manutenção das relações entre as formas sensíveis produzidas pela arte com seus respectivos observadores, que eram afetados por essas formas (RANCIÈRE, 2012, p. 53). Nesse modelo, muito fomentado pela atmosfera das Academias de Arte, a mímese não significava a representação ou a imitação de uma forma da natureza, mas a estruturação de normatividades que conservariam formas sensíveis e identificáveis como arte (RANCIÈRE, 2005 : 30-31). Por exemplo, nas cenas teatrais clássicas os espectadores eram convidados a ver, através das formas de ficção, os comportamentos, os vícios e as virtudes do ser humano – através da linguagem teatral, representava-se os modelos de conduta que um cidadão deveria ter. Assim, o teatro propunha uma lógica de situações que serviam como modelos de orientação, de pensamento, de conduta no mundo. Essa lógica – que se refere ao regime mimético e continua marcando boa parte da produção e do pensamento dos artistas contemporâneos – é denominada por Rancière de modelo pedagógico da eficácia da arte. (RANCIÈRE, 2012 : 53) Dentro dessa lógica, os trabalhos de arte de cunho político ousam assumir uma postura esclarecedora e representativa dos estigmas das forças opressoras do capital e das elites institucionais, utilizando-se das estratégias descritas acima. Para o filósofo, esse modelo persiste curiosamente no território das artes visuais atuais:

> Sem dúvida já não acreditamos na correção dos costumes pelo teatro. Mas ainda gostamos de acreditar que a representação de resina deste ou daquele ídolo publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades. (RANCIÈRE, 2012 : 54)

Dentro dessas circunstâncias, não se trata de má intenção ou de uma prática imperfeita do artista. O problema se encontra na própria fórmula (ou no modelo de eficácia), na pressuposição de uma continuidade sensível entre a produção de imagens, gestos, palavras e a percepção de uma situação que engaje pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. Entretanto, existe uma outra lógica a qual consiste, sobretudo, nas disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe, o que Rancière caracteriza como a partilha do sensível.

> A partilha do sensível é um conjunto de evidências sensíveis que demonstram simultaneamente um comum partilhado e uma repartição de partes exclusivas para cada indivíduo. É um sistema de formas que determinam o que se dá a sentir. (RANCIÈRE, 2012 : 55)

Existe portanto, para Rancière, uma estética na política que se ocupa do que se vê, do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer; quem possui o discurso ou quem é silenciado; quem tem o direito e quem não o tem (RANCIÈRE, 2005 : 15). É nesse sentido que o filósofo quer tratar as relações entre estética e política: através da reestruturação da partilha do sensível, ou seja, reconfigurando as formas de perceber, em tornar visível quem é invisível ou tornar compreensível o discurso de quem é silenciado.

Entendendo que a partilha do sensível é um comum que se fragmenta em partes exclusivas a cada indivíduo – ou seja, uma descontinuidade entre a forma sensível e o receptor – Rancière acredita que já não cabe aplicar o modelo pedagógico de eficácia descrito anteriormente, mas outro modelo, que é o da eficácia estética (RANCIÈRE, 2012 : 56). Ele apresenta-se de modo oposto ao pedagógico, pois ao invés de estabelecer uma continuidade entre as formas sensíveis e seus respectivos receptores, a eficácia estética procura aplicar uma descontinuidade entre as formas sensíveis e o que os espectadores receberão. Esse modelo estético assume para si outro conceito de eficácia, de descontinuidade entre

as formas artísticas e seus fins sociais estabelecidos, entre formas sensíveis e suas significações ou efeitos direcionados gerando uma defasagem, ou o que Rancière chamará de dissenso. Dissenso, aqui, não é concebido como um conflito de ideias ou desacordos, mas como um conflito no âmbito da sensorialidade. O dissenso:

> Diz respeito à apresentação sensível desse comum, à própria qualidade dos interlocutores em apresentá-lo. A situação extrema de desentendimento é aquela em que X não vê o objeto comum que Y lhe apresenta porque não entende que os sons emitidos por Y compõem palavras e agenciamentos de palavras semelhantes aos seus.(RANCIÈRE, 1996 : 13)

Para Rancière, é através dessa descontinuidade, desse dissenso provocado pela particularidade do regime estético própria às artes, que ela pode tangenciar a política. Política não é exercício do poder ou das suas leis e instituições. A política deve ser uma atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns partilhados. Entretanto, essa reconfiguração sempre busca a igualdade, a inclusão de partes que não estavam presentes nesse sensível (PALLAMIN, 2010 : 8).

A experiência do dissenso vai em oposição às adaptações conservadoras do regime mimético, assim, as produções artísticas se dissociam dos modos de percepções comuns. O dissenso, é capaz de indicar novas referências entre o que é visível e enunciável, mostrar o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado com o objetivo de criar rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos (RANCIÈRE, 2012 : 64). Nesse sentido:

> Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. (RANCIÈRE, 2012 : 63)

Diante desse breve panorama das ideias sobre arte e política trazidas por Rancière, desloco para uma análise de dois trabalhos do artista visual, Tiago Sant'Ana[1]: "Refino #2" e "Açúcar sobre capela". Nessas duas performances, o elemento do açúcar é central. A sua multiplicidade opera uma disjunção para o espectador, essa que é cara ao aspecto da suspensão e do dissenso dos quais Rancière pontua (RANCIÉRE, 2012 : 57). Como exemplo desse dissenso, podemos citar os vários aspectos de discussão que a escolha desse material pode nos provocar. O branco do açúcar contrasta, quase como um movimento antagônico com a pele negra do performer. O refino, o embranquecimento do açúcar, são processos de atribuição de valor, que tem como força motriz, a mão de obra de escravizados negros. A cor escura do mascavo, acaba se tornando elemento impuro, sugerindo a necessidade de embranquecê-lo, e desse modo, acaba relacionando com o processo de embranquecimento no país[2].

Em "Refino #2", o corpo do artista recai sentado numa cadeira localizada debaixo de uma entrada do Engenho de Oiteiro, antiga construção do século XIX, localizado na cidade de Terra Nova, no Recôncavo da Bahia. Nas palavras do artista:

> As ruínas de um antigo engenho de açúcar guardam marcas que o tempo não tratou de apagar. Uma cascata de açúcar rui ininterruptamente sob o corpo de um homem negro. A ativação de um espaço inóspito como tentativa de refletir sobre a colonialidade que age sob corpos racializados.[3]

Portanto, o elemento do açúcar refinado, somado com o espaço do antigo engenho, sugere todo esse passado violento da nossa história brasileira e que durante a performance, manifesta-se no elemento do grão do açúcar, dos quais acabam recaindo todo esse peso sobre a cabeça do artista. A ação da gravidade e o aspecto físico do açúcar refinado na performance, criam imageticamente um triângulo que vai de cima para baixo, que por instantes - como o branco de um véu - apaga a cabeça do performer

e ao mesmo tempo invoca o aspecto de uma temporalidade trazida pelos grãos de areia de uma ampulheta; mas a ampulheta, que espelha dois bulbos, só contém um. Questionamos então, esse tempo - se ele existe de fato, ou se é desequilibrado, carente de uma outra parte – o tempo colocado em evidência por Sant'Ana, ainda está desfalcado.

Imagem 1: Tiago Sant'Ana. Refino #2, 2017. still de vídeo. Fonte: https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/#jp-carousel-399. Acessado em: 27 de setembro de 2018

Após a ação, podemos então, retomar uma nova análise, pois se o elemento do açúcar, o qual continha um potencial gravitacional capaz de criar uma ação performática, agora se encontra depositado no chão. Para além dessa nova configuração espacial do elemento, existe uma outra configuração que se torna uma questão de importante análise, que é a ausência do corpo do artista e a fragilidade da atual configuração do material – elementos dos quais ficarão mais evidentes em Açúcar sobre capela.

Imagem 2: Still de vídeo de registro da ação Açúcar sobre capela. Fonte do autor.

Em outra ação de Tiago Sant'Ana, Açúcar sobre capela, o artista vai peneirando cem quilos de açúcar refinado pelas ruínas do Engenho Paramirim, temos mais evidente esse aspecto instalativo que advém da performance. Todo piso da construção ficou coberta de uma fina camada de açúcar, causando um estranhamento a partir de sua composição com os entulhos desarrumados no interior da construção. A camada de grãos remetem ao modo de como a poeira se acumula em prédios abandonados, do tempo que vai se acumulando, se manifestando materialmente através do pó – diferentemente do tempo sugerido no "Refino #2", que apresenta-se através da ação gravitacional. Alguns momentos, podemos até observar as pegadas dos pés do artista que passou por ali, mas que esse corpo pode ser transcrito (ou relacionado) para milhares de outros corpos que percorreram por todo aquele engenho no passado, indicando o aspecto da temporalidade e das vozes que ali estão silenciadas.[4]

Portanto, após a ação, o açúcar permanece na ruína (mesmo que por pouco tempo) como uma instalação – nesse caso, entendendo-se como um vestígio de performance. Esse vestígio aponta para um corpo que falta, indica uma certa presença invisível do corpo, uma presença que é ofuscada pelo peso histórico daquele engenho, testemunho de toda situação escravocrata do nosso país. Na entrevista concedia por e-mail, Tiago San'Ana comenta:

> E as ruínas dos antigos engenhos de açúcar dizem muito sobre essas histórias de escravidão e violência - já que o era espaço ao qual essas pessoas trazidas por meio de violências transitavam e eram exploradas pelos sistemas da branquitude colonial. Nesse sentido, todo engenho de açúcar, sendo ruína ou não, tem relatos de escravidão. Todo o sistema de construção do Brasil como nação é pautado na escravidão e no racismo sistêmico.

Imagem 3: Tiago Sant'Ana. Açúcar sobre capela, 2017. Fonte: https://tiagosantanaarte.com/2018/04/30/acucar-sobre-capela/. Acessado em: 27 de setembro de 2018

Imagem 4: Still de vídeo de registro da ação Açúca Tiago Sant'Ana. Açúcar sobre capela, 2017.
Fonte: https://tiagosantanaarte.com/2018/04/30/acucar-sobre-capela/. Acessado em: 27 de setembro de 2018

Portanto, forço o foco da atenção, agora, nesses objetos que estão no seu limite de um potencial cinético (STILES, 1998), que estão na fronteira de sua existência, um certo caráter do precário, da resistência, ou da persistência. Não podemos saber, por quanto tempo esses grãos irão permanecer no espaço. Nesse sentido, me aproprio do que o filósofo Georges Didi-Huberman irá metaforicamente defender no seu texto A sobrevivência dos vaga-lumes:

> Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. (…) E não nos espantemos de que a extensa reflexão política empreendida por Jacques Rancière devesse, a certo momento crucial de seu desenvolvimento, se concentrar em questões de imagem, de imaginação e de "partilha do sensível". (DIDI-HUBERMAN, 2011 : 71-72)

As imagens-vaga-lumes de acordo com seu caráter de intermitência, fragilidade e lampejo, se encontram ameaçados no limiar de sua existência, mas que essa condição, é a estrutura de sua potência política (DIDI-HUBERMAN, 2009). Nesse sentido, os discursos de Didi-Huberman e Rancière estão muito bem sincronizados, pois na "Sobrevivência dos vaga-lumes", a potencia política do lampejo intermitente e frágil do vaga-lume, se opõe aos fachos iluminadores das mídias e das cidades – a isso, podemos relacionar essa fragilidade com a proposta da distância ou do dissenso de Rancière, até pelo fato dele aceitar a situação paradoxal da arte política (RÁNCIERE, 2012: 51) de acordo com a distância estética: se o trabalho de arte é disjuntivo, nunca teremos certeza de qual será a apreensão do espectador, portanto há uma situação paradoxal entre a vontade de transformação política e a decepção pela sua própria condição de descontinuidade, ou seja, da possibilidade de não atingir o espectador como o autor gostaria.

Portanto, proponho encarar esses elementos que se encontram nesse estado de fragilidade, de um vestígio que foi testemunho de um corpo: o açúcar no chão, a sua multiplicidade de conexão simbólica com o espaço que ocupa no engenho – o próprio engenho podendo ser compreendido como vestígio ou ruína - e a ausência do corpo negro do artista, agenciam temporalmente, um novo trabalho. Não temos mais o corpo para falar, não temos sua visibilidade, e nisso temos uma suspensão, temos uma distância estética anunciada por Rancière. O corpo está incapacitado de falar, mas os elementos que se configuram no espaço, sugerem discursividades, afirmam através da ausência, a violência, ou o trauma histórico.

Coloco em questão se há uma qualidade a qual podemos qualificar desses – aqui dito como – vestígios da performance, e se existe, qual é essa qualidade? Os aspectos de sua fragilidade, sua baixa entropia, seu limite da existência pode ser relacionado com o lucciole (DIDI-HUBERMAN, 2009) político argumentado através dos vaga-lumes de Didi-Huberman? Seu aspecto disjuntivo pode se aproximar do que Jacques Rancière denomina como regime estético e seu potencial político encontrado no dissenso?

Longe de afirmar modelos de como se realizar um trabalho artístico que seja político, os agenciamentos da discussão propõe o debate em evidenciar uma multiplicidade nas estratégias de criação, propor desvios e alternativas para a tentativa de se produzir uma arte que seja de fato transformadora, se é que isso seja (ou não) possível.

Citações

[1] Tiago Sant'Ana é artista visual, doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Desenvolve pesquisas em performance e seus possíveis desdobramentos desde 2009. Seus trabalhos imergem nas tensões e representações das identidades afro-brasileiras – tendo influência das perspectivas decoloniais. O açúcar aparece com recorrência em seus trabalhos recentes como uma tática de aproximar o debate sobre colonização com a atualidade, sobretudo, no que tange o racismo e a violência contra a população negra. <Disponível em: https://tiagosantanaarte.com/sobre/> Acesso em: 25 de Set. 2018.
[2] Aspectos também explorados nas obras da artista cubana Maria Magdalena de Campos-Pons, como em "Sugar/Bitterswe", instalação realizada na sua individual em *Smith Museum Art* na qual constrói pilares com discos de açúcar nas suas quatro variadas colorações, das quais a artista denomina como: *white / mulata / rapadura / black*.
[3] Disponível em: https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/. Acesso em: 27 set. 2018.
[4] Na entrevista concedida por e-mail ao autor deste artigo, Tiago Sant'Ana relata: "Quando peneiro com minhas duas mãos, há várias outras mãos ancestrais que peneiram junto com as minhas. É um exercício crítico, mas também meditativo sobre a realidade das pessoas negras na história e também na contemporaneidade".

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
FOSTER, Hal. O retorno do real: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. RISCO - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, 2010.
RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2009.
_____. O desentendimento: política e filosofia. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2018.
_____. Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
STILES, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979. Los Angeles, 1998.
TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

Marco do Valle: Paisagem

Marco do Valle: Paisaje

Julyana Matheus Troya Melo (IA - Unicamp)
julyanatroya@gmail.com

Resumo
Nesse estudo apresento dois trabalhos de Marco do Valle (1954-2018), artista explorador de expressão múltipla que estabelece um novo fluxo no sistema da arte, distanciando-se, por vezes geograficamente do museu, com intuito de experimentar sua poética, ora como como professor-artista, ora como arquiteto-artista, ou ainda como artista ativista (artivista). As duas obras escolhidas, apesar do distanciamento temporal e das diferentes circunstâncias que foram realizadas, têm como objetivo refletir sobre a escala de mundo e a dimensão das paisagens escolhidas pelo artista, repletas de camadas de história e diálogos intelectuais: Multi-Multi (1981) e Imagens Google Maps (2016).

Palavra-chave: Marco do Valle, arte pública; Multi-Multi; Imagens Google Maps; paisagem

Resumen
En este estudio presento dos trabajos de Marco do Valle (1954-2018), artista explorador de expresión múltiple que establece un nuevo flujo en el sistema del arte, distanciándose, a veces geográficamente del museo, con el propósito de experimentar su poética, ora como como profesor-artista, ora como arquitecto-artista, o aún como artista activista (artivista). Las dos obras escogidas, a pesar del distanciamiento temporal y de las diferentes circunstancias que se realizaron, tienen como objetivo reflexionar sobre la escala de mundo y la dimensión de los paisajes escogidos por el artista, repletos de capas de historia y diálogos intelectuales: Multi-Multi (1981) e imágenes de Google Maps (2016).

Palabra clave: Marco del Valle; arte publico; Multi-Multi; Imágenes Google Maps; paisaje

MARCO DO VALLE: PAISAGEM

A partir dos interesses investigativos relacionados ao tema proposto “Local e Global na Arte Pública. Ações, Projetos e Políticas no Brasil”, nesse estudo apresento dois trabalhos do artista Marco do Valle (Taquaritinga, 1954 – Campinas, 2018) junto à algumas questões (qual paisagem este artista produz? em qual paisagem este artista quer/deve estar? qual paisagem ou quais paisagens devem estar no trabalho de Marco do Valle?) que têm circundado e movimentado minha pesquisa e o meu papel como guardiã da obra desse artista[1].

Artista de expressão múltipla, Marco do Valle, atua, principalmente, no campo da escultura, mas esta vocação não o limita de ser um artista extremamente explorador. A partir de um comportamento que articula desde a década de 1970, Marco do Valle estabelece um novo fluxo, distanciando-se, por vezes, geograficamente do museu, com o intuito de experimentar sua poética num tripé de protagonismos, ora como como professor-artista, ora como arquiteto-artista, ou ainda como artista-ativista como vamos ver a seguir no estudo sobre seus trabalhos.

As duas obras escolhidas de Marco do Valle para serem apresentadas nesta edições do GEAP BR, apesar do distanciamento temporal entre elas e das diferentes circunstâncias que foram realizadas, têm como objetivo refletir sobre a escala de mundo e a dimensão das paisagens escolhidas pelo artista, repletas de camadas de história e de diálogos intelectuais, sobretudo com a arte pública.

"Multi-Multi", de 1981, é uma intervenção realizada na Rodovia dos Bandeirantes, analisada e descrita pelo próprio artista e também pelo crítico de arte Frederico de Morais, na década de 1980, sobretudo pela sua forma e relações com o espaço, mas que, ao revisitá-la, percebo um diálogo para além da arquitetura, da matemática, da geografia. É também uma conversa com a esfera pública e com suas relações sociais, mostrando-se como uma experiência de comportamento intensamente contemporâneo.

"Imagens Google Maps", de 2016, é um painel urbano produzido coletivamente no curso Observações da Cidade, promovido pelo Sesc Campinas. O painel que ficou exposto por 30 dias no muro externo da instituição, traz, além da questão paisagística do entorno do Sesc, reflexões sobre a revitalização da área férrea da cidade e a retomada da região central como espaço de convivência cultural, em uma ação de ativismo histórico-artístico que aproximou um grupo e uma vizinhança à um espaço aberto.

MULTI-MULTI: UM CÍRCULO, UMA RETA E OUTRO CÍRCULO

Imagem 1: VALLE, Marco. Multi-Multi, "Peça 01" (1982).
Fotografia de Antonio Saggese. Fonte: arquivo pessoal de Marco do Valle.

Imagem 2: VALLE, Marco. Multi-Multi, "Peça 02" (1982).
Fotografia de Antonio Saggese. Fonte: arquivo pessoal de Marco do Valle.

Multi-Multi é uma obra construída por um conjunto de peças bi e tridimensionais dispostas no chão. Foi instalada, em 1981, na lateral da Rodovia dos Bandeirantes[2], e no ano seguinte, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) em uma exposição sua feita em conjunto com artistas Marcello Nitsche e Marcia Rotstein, de título "Três Paulistas no MAM/RJ", com curadoria e texto de Frederico de Morais[3].

"Multi-Multi" é composta por duas peças, denominadas "Peça 1" (Imagem 1) e "Peça 2" (Imagem 2), que apresentam uma repetição de sua forma. A "Peça 1" é formada por 200 cm de diâmetro de mangueira heliflex (PVC plástico) na cor azul metálico, 200 cm de diâmetro de mangueira de cristal transparente contendo limalha de ferro, 500 cm de passadeira de gongólio pintada industrialmente, encaixes de madeira e 800 cm de mangueira de borracha natural e a "Peça 2" é formada por 200 cm de mangueira heliflex (PVC plástico) na cor verde oliva, uma câmera de ar Goodyear com 200 cm de diâmetro, 500 cm de passadeira de gongólio, 800 cm de mangueira de borracha natural e também encaixes de madeira.

Suas formas semelhantes são produzidas por um círculo montado no chão conectado por uma mangueira flexível, que por sua vez se conecta à passadeira de gongólio, esta, novamente conectada por outra mangueira e a outro círculo. Os círculos apresentam alterações de materiais na sua montagem - ora mangueira de cristal, ora mangueira de borracha, ora câmera de ar. Assim como em outros trabalhos – a partir do pensamento da arquitetura e da matemática e acompanhando seu modo de criação influenciado pelo Construtivismo, Valle transforma a geometria em arte, sobre Multi- Multi, explica "simplificando a forma da construção do trabalho no chão plano sobre um eixo imaginário seria: um círculo, uma reta e outro círculo" (VALLE, 1991 : 210), e acrescenta,

> tanto o desenho previamente realizado como a montagem foram construídos por relações geométricas e operações aritméticas (tabuada). Esses cálculos funcionam como instrumento de construção do espaço de trabalho e também como exercício para o olho, uma vez que o ideal é que seja vista de cima, e percorrendo sua horizontalidade (VALLE, 1981).

Interessante que, enquanto forma, é sugerido pelo artista um posicionamento correto para a prática do exercício proposto – "em planta e percorrendo sua horizontalidade". Mas, ao estar na estrada, ou seja, na esfera pública, a relação social pode se estabelecer de maneira diferente e não tão simples como aparenta ser.

Porém, antes de entrar nos apontamentos acerca das relações entre o público e a obra, é preciso explicar alguns de seus elementos conceituais.

Instalada em um ponto da estrada escolhido à deriva[4], mas planejada nas experiências de viagens do artista entre os municípios de Campinas e São Paulo, "Multi-Multi" foi concebida a partir das discussões acerca das multinacionais – conversas entre artistas e arquitetos sobre a recém-criada Rodovia dos Bandeirantes e sobre como as industrias serviam a mesma. É, portanto, uma referência e um diálogo com as multinacionais, o desenvolvimento econômico e, sobretudo, urbano de uma região, mas que também, tem como característica, a multiplicidade, podendo, a peça, ser instalada, dentre seus processos de construção e desconstrução, em qualquer lugar, extravasando, então, os limites locais ou globais, externos ou internos.

Trata-se de uma escala ampliada de possibilidades múltiplas de espaço para ser locado no mundo pela peça:

> o espaço do trabalho está dividido em duas partes: uma fixa e uma móvel. A peça ao ser montada no entorno-estrada soma a própria estrada para o espaço do trabalho. Esta não é a única possibilidade pensada pelo trabalho, mas sim sua parte móvel. O que separa o espaço do trabalho do entorno? Parece simples quando penso que posso transportar a peça e deixar a estrada, ou até mesmo coloca-la em outro entorno. Neste caso este é que se somaria ao espaço do trabalho (VALLE, 1981).

Mas então qual será o entorno ideal para esse trabalho?

Evidentemente, a montagem realizada no museu é diferente da montagem na Rodovia dos Bandeirantes. No museu, explícito por Marco do Valle em suas pesquisas e escritos de 1991, esta é uma discussão sobre a constituição da própria obra e os problemas de adaptabilidade ao espaço institucional, enquanto que na estrada, o entorno é absorvido com mais facilidade, assim como a paisagem é incorporada e, por semelhança com a ideia de movimento visual, acontece em paralelo o transporte físico e as visualidades realizadas pelos observadores, ambos na mesma direção necessária à observação do trabalho. Retomando a relação entre o público e a obra, nas duas circunstâncias (chão do museu ou chão da rodovia), faz-se valer a condição apontada por Frederico de Morais para a observação do trabalho:

> Concentração e reflexão. O trabalho de arte (de Marco do Valle) exige derramamento lírico ou participante, mas uma atitude frequentemente irônica e marcadamente intelectual. A arte não se dirige tanto à afetividade, mas especialmente à inteligência do espectador (MORAIS, 1982).

Outra questão: Na estrada, não se trata de um público especializado, preparado para ir ao museu, mas de indivíduos que estão de passagem e, certamente, serão pegos de surpresa ao se depararem, inesperadamente, com objetos de grande dimensão montados à margem de uma rodovia. Apresenta-se aqui, portanto, a primeira relação entre o indivíduo e a obra de Marco do Valle que vão, literalmente, ao encontro com um dos objetivos da arte pública, assim como definido pelo artista iraniano Siah Armajanin: "a arte pública não trata do artista, mas do seu sentido cívico" (SILVA *apud* ARMAJANIN, 2014 : 117). Sendo assim, esse tipo de arte apresenta dimensões éticas que só podem se estabelecer por uma nova relação com um público, de fato, não especializado, por isso, relaciona-se não com público, e sim com cidadãos.

Após tal reflexão, passa, esse tipo de arte, à ser mediação. O que considero como a segunda forma de relacionar-se socialmente. Segundo Armando Silva, em seus estudos sobre arte pública "A mediação transforma o espaço em algo sociável, dando-lhe forma e atraindo a atenção de seus cidadãos para o contexto mais amplo da vida, das pessoas, das ruas e da cidade" (SILVA, 2014 : 118), assim como possui uma predisposição à política, ou seja, um desejo de mudar (ou questionar, ou provocar, ou mostrar) o entorno sobre o qual se atua e onde se estabelece, de forma permanente ou temporária, adquirindo também uma identidade geográfica. Marco do Valle, é, portanto, artivista. Outro ponto que aponto como forma de relação social, o qual Silva também aponta em seus estudos, é a comunicação que se estabelece gerando uma cadeia de acontecimentos e registros concatenados (SILVA, 2014 : 142).

Como descreve o próprio artista,

> (Multi-Multi) é um trabalho mal resolvido, inexato, em que o espaço físico construído do trabalho ao passar pelo filtro das limitações construtivas possíveis sofre alterações que somam junto à intenção inicial outras não previstas pelo projeto, de controle preciso impossível (VALLE, 1981),

Portanto, Marco do Valle anuncia no texto algo que se consolida a partir de seu gesto inicial (a montagem, o fazer), e desdobra-se em múltiplas possibilidades de coautorias. A começar pelas fotografias de "Multi-Multi" realizadas por Antonio Saggese na ocasião da montagem, em 1982, e que, posteriormente foram editadas e publicadas em revistas especializadas; e no mesmo ano, foi para exposição e catálogo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; assim como, recentemente, as imagens vão para internet em site de pesquisa do próprio artista (marcodovalle.com); e está sendo apresentada, aqui e agora, em forma de estudo neste Seminário.

Enfim, esta cadeia de comunicações e registros concatenados mostra-se também como uma ação de arte pública, na qual intervém vários autores, num circuito de fatos que vão enriquecendo e transformando em plástica um gesto singular criado, originalmente, há 40 anos atrás. Trata-se de um episódio tomado como modelo para esta reflexão, mas que é uma amostra do comportamento contemporâneo para outros atos artisticamente públicos.

Torna-se essa, além de uma jornada pessoal e programaticamente aberta à desvios e "de controle preciso impossível", passível de conexões entre o passado e o presente, entre as localidades que se adentram na obra, podendo se desdobrar ainda, em outras experimentações e/ou pesquisas, como é o caso das acadêmicas ou até artísticas.

Neste revisitamento, esses registros, assim como nos aponta o crítico de arte Jacopo Crivelli Visconti (VISCONTI, 2001), indicam que, entre tantas possibilidades, algumas poderão ser surpreendentes, elevadas à condição de raridade e, muitas vezes, articuladas às subjetividades coletivas. Nesse caso, em um estudo sobre um trabalho realizado em esfera pública, na década de 1980, ficam as reflexões sobre uma simples montagem com objetos de forma geométrica numa rodovia e sua reorientação para o sentido contemporâneo atual. Ou seja, não é tão simples como parece.

IMAGENS GOOGLE MAPS

Por fim, trago como como mostra da atuação de Marco do Valle[5] em seu protagonismo como professor-artista, outro exemplo de seu diálogo com a paisagem pública e suas relações com o público, o trabalho Imagens Google Maps, um painel realizado na unidade do Sesc Campinas, por meio de um coletivo formado por alunos do curso Observações da Cidade (o qual também fiz parte em 2016) e por Marco do Valle. Para o desenvolvimento do trabalho, Valle apresentou informações, imagens e fotografias sobre a arquitetura e o urbanismo do entorno do Sesc, resgatando a história dos lugares e dos artistas locais, como Thomaz Perina e Mário Bueno.

Imagens 3 e 4: Vistas do curso. "Observações da Cidade" realizado no SESC Campinas, 2016. Fonte: acervo pessoal

A proposta artística do trabalho coletivo, iniciou-se com uma figura, em planta, previamente planejada por Marco do Valle e construída a partir das linhas cartográficas da estrada de ferro, da Avenida Lix da Cunha e de seu viaduto elevado, ambos na cidade de Campinas, com o intuito de mostrar a arquitetura construída e as paisagens da cidade, ressaltando as características da região do Sesc Campinas, no bairro Bonfim, e sua vizinhança, a Vila Industrial. Ao longo dos encontros, utilizando adesivos e canetas esferográficas, a figura gigante foi ganhando formas e cores, que manifestaram o pensamento e a expressão dos envolvidos, a partir das camadas de história presentes na vida de cada indivíduo, relacionado ao entorno e despertados pelo professor-artista.

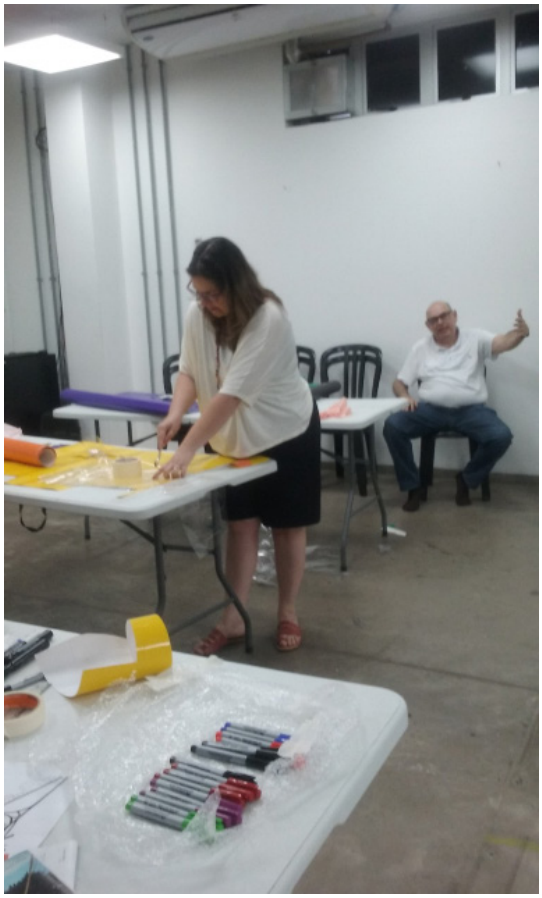


Imagem 5: Detalhe ds atividades desenvolvidas no curso "Observações da Cidade" realizado no SESC Campinas, 2016. Fonte: acervo pessoal

Instalada em novembro de 2016, Imagens Google Maps atraiu um grande público apreciador de arte, mas sobretudo, carentes de convivência social e cultural em espaço aberto. O espaço urbano público que estava vazio pela insegurança e pela falta de estrutura, acabou retomando sua função dentro do urbanismo, comprovando a afirmação de Silva, que uma forma de mediação é capaz de transformar o espaço em algo sociável, dando-lhe forma e atraindo a atenção de seus cidadãos para o contexto mais amplo da vida, das pessoas, das ruas e da cidade.

Apesar da distância temporal entre os dois trabalhos de Marco do Valle aqui apresentados, ambos demostram o lugar o social do artista (tanto no sistema da arte como na academia) e os meios pelos quais os entornos e as paisagens foram absorvidos pelas obras. Mostra ainda, como também apresenta Silva que

> trabalho público não é tão somente uma criação artística, mas uma produção social e cultural baseada em necessidades concretas; é também uma produção em colaboração coletiva, desse modo, se estende aos objetos urbanos e estes, aos simbolismos citadinos (Silva, 2006).

Trata-se então, tanto em "Multi-Multi", como em "Imagem Google Maps", de diferenciar a arte exibida no espaço público da arte pública como pensamento social, reorientando seu conceito, como certas práticas artísticas em lugares concretos, com histórias locais; envolve vizinhos ou visitantes do lugar (ainda ou mesmo que transeuntes de passagem), gera uma demanda pública, dirige-se a todos e se preocupa em dar uma nova interpretação política à um fato, usando claras estratégias estéticas para envolver demais pessoas e relações sociais e comunicacionais. Reflete sobre a escala de mundo e de continente que deseja estar imerso e sobre as paisagens escolhidas, estas repletas de camadas de história e diálogos intelectuais.

Por fim, busca este estudo a reflexão sobre as paisagens de Marco do Valle. Estando ele imerso nesse sistema artístico, nos instiga, com sugere Foster, "a explorar as consequências perceptivas de suas intervenções particulares" (2017 : 53), em locais que ele mesmo determinou, e que se tornam públicos, sem um pedestal, mas reposicionadas em meio a objetos e situações que as redefinem em termos de lugar – da obra, do artista e também da comunicação. E nessa transformação, a relação com o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido para o aqui e o agora, percebendo o "recheio" dos trabalhos, o que se pode também chamar de camadas da paisagem. Embora seja difícil recuperar a surpresa da experiência que Marco do Valle proporciona, suas provocações conceituais permanecem, e detendo-nos sobre elas, em forma de camadas, vejo, inclusive meu papel, como guardiã e como pesquisadora, e, sobretudo, o modo como venho revisitá-las e reapresenta-las, recontando uma história, numa nova paisagem, e que seja ela, preferencialmente pública.

Citações

[1] Desde 2014, ao reencontrar Marco do Valle como professor, no curso de especialização da Escola de Extensão da Universidade Estadual de Campinas (Extecamp UNICAMP), debruço-me a estudar seu trabalho e sua trajetória artística. Os motivos que me levam ao início dessa pesquisa, além da proximidade parental – nossos pais eram primos diretos, é o apreço pelo professor-artista que descobri nesse reencontro – e se desdobrou no interesse por seus processos de criação e abordagens plásticas de expressões múltiplas. Marco do Valle morre em março de 2018, aos 64 anos, vítima de câncer, e além de se encerrar um ciclo de contato próximo ao qual estávamos expostos, recebo, à pedido da família, a guarda e o trato de todo seu acervo intelectual - documentos artísticos e acadêmicos, cadernos de anotações, diários de criações, estudos e planejamento de trabalhos, obras completas e peças para montagens de algumas delas, fotografias, vídeos, negativos, objetos, além de uma biblioteca com aproximadamente mil títulos sobre arte, arquitetura e história, em geral, com comentários e anotações acerca de seus estudos.
[2] Dados extraídos do texto escrito por Marco do Valle em 1981 e publicado na Revista Arte em São Paulo.
[3] O texto escrito por Frederico de Morais para a exposição "Três Paulistas no MAM", está disponível em marcodovalle.com.
[4] Informação coletada a partir de entrevista realizada ao artista em 2014, publicada na íntegra no trabalho MARCO DO VALLE: INSTALAÇÕES COM OBJETOS, Trabalho de Conclusão do Curso, Pós-graduação em Artes Visuais, Unicamp. De minha autoria.
[5] Dados extraídos do vídeo de cobertura do processo de criação (que será disponibilizado em marcodovalle.com a partir de 2019) e da matéria realizada pelo Jornal da Unicamp na ocasião (disponível em https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2016/11/25/marco-do-valle-e-alunos-do-ia-expoem-painel-de-arte-coletiva.

Referências Bibliográficas

FOSTER, H. O retorno do real. São Paulo: UBU Editora, 2017.
MORAES, F. Três Paulistas no MAM/RJ. In: Exposição Museu de Arte Moderna, 1982, Rio de Janeiro, RJ.
SILVA, A. Atmosferas Urbanas, grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
SILVA, A. Imaginários Urbanos. Bogotá: Arango Editores Ltda., 2006.
VALLE, M. Multi=Multi. Arte em São Paulo, São Paulo, n.4, dez, 1981.
VISCONTI. J.C. Novas Derivas.Tese - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Intervenção cênica urbana do projeto Figurino em ação: ornamentos para um corpo político.

Intervención escénica del proyecto Vestuario en Acción. Ornamentos para un cuerpo político.

Arianne Vitale Cardoso (ECA - USP)
ariannevc@hotmail.com

Resumo

Esse artigo escrito para o II Seminário do GEAP BR para o eixo temático Intervenções e manifestações de rua: arte e política nas cidades brasileiras, traz uma parte da pesquisa-ação "Figurino em ação" que está em andamento no doutorado junto ao Laboratório de práticas performativas da USP e apresentará as ações do projeto que atuam diretamente no espaço público, com a proposta de uma intervenção cênica urbana que faz uso de máscaras e ornamentos e se abre a participação dos passantes e viventes das imediações do Marco Zero da praça da Sé, onde aconteceu a ação realizada em julho de 2018. O ato de vestir a máscara, inscrita com frases e adornos, se torna um dispositivo que abre um campo aberto para a imaginação e a presença do corpo, utópico e político em ação, interagindo com a cidade.

Palavras-chave: Figurino em ação; corpos políticos; Marco Zero; Praça da Sé em São Paulo

Resumen

Este artículo escrito para el Segundo Seminario Nacional de GEAP BR, para el eje temático Intervenciones y manifestaciones callejeras: arte y política en ciudades brasileñas, trae una parte de la investigación de acción "Traje en acción" que está en curso en el doctorado en el Laboratorio de Prácticas Performativas de la USP y presentará las acciones del proyecto que actúan directamente en el espacio público, con la propuesta de una intervención escénica urbana que utiliza máscaras y adornos y se abre la participación de los transeúntes y los que viven cerca de la Zona Cero cerca de la plaza Sé, donde tuvo lugar la acción en julio de 2018. El acto de usar la máscara, inscrita con frases y adornos, se convierte en un dispositivo que abre un campo abierto para la imaginación y la presencia del cuerpo utópico y político en acción, interactuando con la ciudad.

Palabras clave: Traje en acción; corpos políticos; Marco Zero; Plaza Sé en São Paulo

Corpos que se propõe a agir, atuando na veia pulsante da cidade: assim são as intervenções cênicas realizadas pelo projeto Figurino em ação, onde máscaras e ornamentos transformam de forma efêmera os corpos em fricção com a realidade e o imaginário do contexto. O projeto traz como hipótese de pesquisa teórica e prática a ação direta e performática, coletiva e urbana que abre campos de reação política, colocando nas ruas algumas poéticas a partir do confronto do artista com a cidade, a comunidade e seus fluxos. A pesquisa acontece no doutorado no Laboratório de práticas performativas da USP e as ações do projeto acontecem em parceria com outros artistas/pesquisadores, instituições e também em residências artísticas e exposições, que permitem ações ativas *site-specific* e já aconteceram em diversas cidades tais como: Cotia, São João del Rei, Uberlândia, Belo Horizonte e São Paulo.

> "O termo "artivismo", segundo Lemoine e Ouardi, se refere a uma articulação entre a arte e o ativismo-político, ou seja, para a ideia de uma arte pública que engloba a resistência cultural e a militância social, política, espiritual e ecológica. Nesta articulação, subjaz a crença de que a arte possui grande poder de transformação do ser humano e da sociedade, ou seja, a crença de que a arte pode apresentar-se ainda como uma atividade de resistência..." (ALICE, Tania e MOTTA, Gilson.2010 : 38)

Coletividade partilhada desde a proposição de ideias para as ações urbanas, que resultaram no estudo de caso aqui apresentado: que foi uma ocupação performática na Praça da Sé em São Paulo em junho de 2018, composta por artistas/pesquisadores de diferentes vertentes das artes cênicas no resultado da disciplina sobre as Coralidades urbanas e as Arquiteturas do corpo do Laboratório de práticas performativas do CAC/ USP.

No monumento Marco zero da cidade de São Paulo, que se localiza no centro da praça da Sé, eclodiu uma ação coletiva que consistia em instigar as pessoas a ler, com um megafone, trechos da Constituição Federal Brasileira e ao mesmo tempo também a possibilidade de cantar uma música.

Diversas pessoas se propuseram à participação, tendo em vista que "a praça da Sé, é algo mais do que um lugar de comércio e de trafego intenso de pedestres, onde todos passam e ninguém permanece. A catedral e seu contorno constituem um importante marco de referência e um lugar central para muitos moradores do espaço paulistano" (ARANTES, 1994 : 194), portanto muitas pessoas vivem e convivem na praça, e se divertiram ao participar das ações propostas pelos artistas/ pesquisadores.

Imagem 1: Foto Caio Richard com performance mascarado Chico Lima junto com uma participante. Praça da Sé 2018

Paralelamente a toda essa ação participativa na praça, o projeto "Figurino em ação", na pessoa dessa que vos fala, produzia máscaras, feitas *in-loco*, com meia-calças femininas, onde a artista escrevia palavras e frases sobre os direitos humanos e também outras reivindicações e urgências do momento, que os participantes propunham. Os participantes, tanto artistas como os passantes/participantes iam se mascarando e sentavam a base do monumento para escutar e aplaudir os que liam a Constituição e também cantavam ao megafone. "Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar uma anexação dela, ou melhor, ensaiar sua presentação sem mediações." (FERNANDES, 2010 : 85)

O ato de vestir a máscara, segunda pele inscrita com frases e adornos, criou um dispositivo que abriu um campo para a imaginação e a presença do corpo, utópico e político em ação, interagindo com a cidade. O gesto do mascaramento abre - se para conecções entre teatralidades artísticas e sociais. Ao ocupar a praça com uma estrutura móvel e dinâmica, mas também agindo sobre o monumento histórico da cidade, a intervenção expõe um processo de criação e a praça se transforma em local de convívio e trocas e também um lugar de posicionamento, durante aquele período de tempo, que foram duas tardes inteiras de ações na praça da Sé. A cena se formou pelo atravessamento de tantas possibilidades de corpos que se dispuseram à liberdade de estarem mascarados para ocupar o centro

e ao mesmo tempo inscreverem em seus rostos frases de reinvindicações de direitos perdidos e tão importantes de serem expostos hoje. 35 mascarados ocuparam a praça com seus corpos vivos impressos com expressões, narrativas do fluxo que se instaura no movimento de estar em ação.

Imagem 2: Foto de Caio Richard na ação no Marco Zero –
Laboratório de práticas performativas da USP

Na veia pulsante que é a praça da Sé, com sua diversidade enorme de pessoas, o ato com o megafone aberto deu voz a tantos excluídos que por ali vivem e que puderam se expressar, falando de política no coração da cidade e também usar as máscaras transfigurando seu corpo e aproximando ao corpo dos artistas que ali estavam para reivindicar através da arte e dos corpos em ação.

> Em vez de fornecer produtos ao mercado, a arte participativa canaliza o capital simbólico da arte para a mudança social construtiva. Dada esta politica declarada e o empenho que mobiliza este trabalho, é tentador sugerir que possivelmente esta arte crie a vanguarda que temos hoje: artistas que encaram as situações sociais como um projeto desmaterializado, antimercado, politicamente comprometido, para corresponder ao apelo da vanguarda no sentido de tornar a arte uma parte mais vital da vida. (BISHOP, 2017 : 77)

Na avidez por ativar dispositivos para potencializar ações artísticas abertas e participativas na praça, o projeto "Figurino em ação" faz uso das máscaras de meia-calça, que vem sendo exercitado nos processos de criação do projeto como um processo continuo e evolutivo, estético e político. De fácil execução e fazendo uso desse material que faz parte do cotidiano da mulher, como uma segunda pele, um elemento translucido, que ao se colocar na cabeça já transfigura o rosto. O material já instaura um corpo estranho que no imaginário popular traz a figura do usurpador ou do ladrão que faz uso da máscara para assaltar bancos.

Na proposta o ornamento/máscara traz inscrito palavras de ordem, relacionadas aos direitos humanos, da Constituição Federal e o Bem viver da America Latina, e tantos direitos que são usurpados e

engolidos pela ordem neo- liberal do mundo que os retira do povo em prol de interesses escusos de uma minoria que domina a política e o dinheiro. DIREITOS HUMANOS, EDUCAÇÃO PARA TODOS, FLORESTA PARA OS INDIOS, LIBERDADE PARA AMAR, IGUALDADE ENTRE OS GENEROS, ESPAÇO PUBLICO, MARIELLE VIVE, foram algumas das frases que foram escritas nas máscaras e que estampavam como uma segunda pele os rostos das pessoas que ocupavam o Marco Zero da cidade de São Paulo.

O mascaramento ativa e transmuta o corpo em diferentes contextos que servem de inspiração para essa ação e que instigam o corpo a agir na potência de sua existência. Na cultura popular brasileira aparecem os Clovis e Bate-bolas que assustam as crianças no carnaval, os palhaços mascarados nas Folias de Reis espalhadas pelo Brasil, que marcam o profano e o sagrado. Também as máscaras rituais usadas por xamãs e pajés nos rituais indígenas e também a raiz da cultura nas máscaras africanas. No campo da guerrilha política, os Zapatistas e os movimentos autonomistas, que se mascaram no fronte de batalha. No artivismo político e feminista as *Guerrilla Girls* com os rostos de macaco e também o grupo *Pussy Riot* que agiram na Rússia contra o sistema de Putin através do rock. Aqui para elencar apenas alguns mascarados que ativam ações politicas e atuam na veia da sociedade.

No processo do projeto "Figurino em ação" com as máscaras de meia calça, foi realizada uma cartilha, para ser disseminado pela rede, que explica como fazer uma máscara de meia calça como dispositivo de reinvindicação, para ser usado em passeatas e atos públicos, pois é algo que se pode levar no bolso e modificar o corpo apenas ao se vestir. O pensamento com isso é o de disseminar esse dispositivo com o intuito de criar ações políticas autônomas, artivistas. Abaixo a cartilha realizada no curso “revoluções através do vestir” no Sesc Pinheiros, que apresenta o passo a passo de como fazer a máscara de meia- calça. Hoje, em processo, aconselho o uso de esmalte de unha para escrever na meia, junto com caneta marcador.

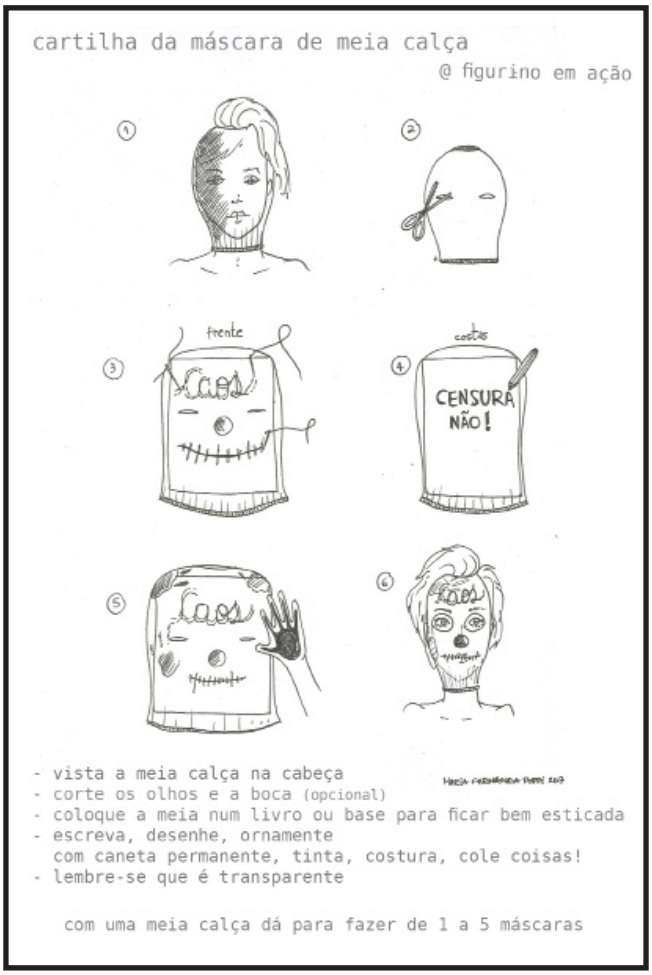


Imagem 3: Cartilha idealizada por Arianne Vitale e desenhada por Maria Fernanda Poppi.

A cena é formada pelo atravessamento de tantas possibilidades de corpos que se dispõe à liberdade de estarem mascarados para ocupar o centro e ao mesmo tempo inscreverem em seus rostos frases de reinvindicações de direitos perdidos e tão importantes de serem expostos hoje. E a proposta do projeto é crescer. Nas ações no Marco zero da Praça da Sé foram 35 participantes, mas o projeto tem o intuito de crescer e chegar a uma ação com 200 mascarados, que invadem a praça com seus corpos vivos e imprimem expressões, narrativas do fluxo que se instaura no movimento de estar em ação. Na potência da presença física dos corpos adornados na praça, o não-espetáculo, o estar em situação e um devir de um acontecimento, que pode se transformar num ato artístico e político. “A máscara, a tatuagem, o enfeite colocam o corpo em outro espaço, o fazem entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem desse corpo um fragmento de um espaço imaginário, que entra em comunicação com o universo das divindades ou com o universo do outro” (FOUCAULT, 2013).

Em outras ações que também fazem parte dessa pesquisa sobre o projeto "Figurino em ação", o adereço atua num campo mais imaginário, expandido as ações do figurino e da materialidade como mote propulsor para performances. As figuras imaginárias criadas nas ações acessam outras camadas de intersecções e utopias e servem como uma alavanca para criações performáticas, registradas em fotografias e performances ao exaltar o imaginário através do fazer manual e da criação de adereços e ornamentos que podem transformar os corpos reais, que sempre vão interagir performaticamente com o entorno onde estão inseridos.

Imagem 4: Figurino e performance criados no curso no Espaço Maquinaria em São Paulo 2016. Foto Arianne Vitale

O outro aqui se abre para a experimentação em parcerias dinâmicas, onde este outro interage inicialmente com o acervo de materiais disponibilizados para a transformação e a criação dos figurinos,partindo das referências artísticas e conceituais propostas nos cursos que antecedem as ações. Cada elemento que ali se transforma, tem uma história, pois não foi comprado e sim reinserido e também atua com o acaso do fazer dinâmico, sem um projeto pré- estabelecido, onde instaura a fricção dinâmica entre o material, as mãos, o corpo e o lugar. Essa reinserção em processo, onde a materialidade movimenta o corpo, tem uma ligação intensa com a pesquisa teórica a obra de Hélio Oiticica, que fala com muita propriedade do que ele chama de incorporação, afirmando sobre os seus Parangolés que são "a in-corpo-ração do corpo na obra e da obra no corpo" (FAVARETTO, 2000). Isso é muito inspirador quando se pensa numa arte de reinserir materiais em figurinos e "falar de revolução através dos corpos, que são atos que caminham contra a corrente da ordem neoliberal do mundo" (BISHOP, 2017 : 77).

O projeto funciona como ciclo de criação ao mesmo tempo coletiva e individual, contextual na sua essência, que se transforma a cada novo passo. Cursos onde se produzem máscaras, figurinos, adereços e imagens, partindo de um acervo colecionado. Os figurinos são performados em fotos, montagens, máscaras, roupas e adereços que viram exposição e novo workshop e o material se recria, se acumula, modifica-se em outros corpos e no lugar e o processo continua, ganhando novas camadas a cada ação.

Imagem 5: Figurino em ação no Inverno Cultural da UFSJ. Performance e criação de Reginaldo Bastos foto de Thiago Bortolozzo. São João del Rei MG 2018.

Em ação surge o figurino expandido, sem design prévio, onde as imagens e cenas nascem do material acumulado transformado em ornamentos, pensados no corpo e para os corpos. Os processos do Figurino em ação trazem um modo horizontal de criação, com autorias compartilhadas, na troca entre a matéria e a imaginação e o afeto do fazer manual que incita ao corpo performativo.

> Abrir o sentido e o alcance da obra de arte, recorrer a ele uns gestos que requerem um autêntico contato de reavaliar a noção de sociedade. É esvaziar esta de todo o caráter abstrato e para o artista, se confrontar com ela sobre o modo de contato. O artista contextual tem uma concepção de ordem micropolitica da sociedade. (ARDENNE, 2002 : 24)

O cunho formativo dos cursos, na área de figurino e performance, se propõe aberto a todos os tipos de interessados e assim que abre à diversidade, emancipando idéias ao apresentar referências, texturas e volumes, escalas, e também conceitos, acentuando a presença de um corpo politico, explanando a revolução sensível no ato de se adornar transformando materiais pelo corpo e também o ato de posar e criar imagens, pois como explana Agamben "a imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança." (AGAMBEN, 2007 : 29)

O processo estimula uma criação autônoma e com autoria compartilhada pela ação direta no material, no espaço e na realidade imaginária onde se insere. Cada ação acontece como uma performance pensada para fotografia ou vídeo.

Como resultado o projeto já realizou, além dos cursos e residências, algumas exposições de roupas, fotografias, máscaras e objetos, onde é possível a interatividade e que nos últimos processos ganharam palavras escritas, revoluções de corpos que comunicam através de figuras que surgem do fazer, com altas doses de desejos inconscientes, não planejados e que acontecem na fricção que aciona a presença de um corpo-outro, auteridade questionada, quem sou eu? E minha imaginação?

Na singularidade daquele corpo, naquele momento de materialidade irreal que atua sobre os espaços reais, o fazer manual inspira a existência e a história sensível dos materiais, acessam uma memória fora do tempo. O corpo mascarado, adornado, toma a potência de um sonho. Mas é exatamente nesse ponto que a participação do outro nesse processo esbarra no inacabado de um momento de ação fora da realidade, atinge narrativas fora do espaço.

O jogo proposto tem como essência os materiais que estão ali para serem transformados pelo corpo como o imaginário de uma brincadeira de criança que entra no armário da mãe para brincar de se montar. Nada está pronto e acabado, tudo num estado de devir. Os corpos em estado de alerta se colocam em situação.

A presença do corpo mascarado em ação direta na cidade trata de expandir a percepção de uma criação cênica, uma narrativa sem palavras, sem estrutura, apenas um corpo transformado, trasmutado e ativo, potencializado pelo imaginário que se amplifica para criar um elo entre o corpo, o momento e o lugar, por isso é político.

Referências Bibliográficas

ALICE, Tania e MOTTA, Gilson. Artivismo e utopias urbanas. Rio de Janeiro: Arte e filosofia n12, 2010.
AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.
ARANTES, Antonio. A guerra dos lugares. Cidade. Revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.23. Rio de Janeiro: IPHAN, p.191-203, 1994.
ARDENNE, Paul. Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Muscia: Cendeac, 2002.
BISHOP, Claire. A viragem cultural: o mal-estar na colaboração. *In:* PAIS, Ana (org.). Performance na esfera pública. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EdUSP, 2000.
FERNADES, Silvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
FOUCAULT, Michael. O corpo utópico. As heterotopias. São Paulo: Editora N-1, 2013.