



sylvia furegatti
luiz sérgio de oliveira
paulo knauss
(organizadores)

Arte pública no Brasil:

contextos e interações

Capa:

Montagem com imagem da obra

Módulo Rio (Módulo 8.4), 1971-1983, de Ascânio MMM.
alumínio pintado, 350 x 600 x 450 cm.

(Instalada no Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo,
Rio de Janeiro. Fotografia: Wilton Montenegro)

sylvia furegatti
luiz sérgio de oliveira
paulo knauss
(organizadores)

Arte pública no Brasil:

contextos e interações

III Seminário Nacional GEAP BR - 2020

Comissão Organizadora:

Profa. Dra. Sylvia Furegatti
Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
Prof. Dr. Paulo Knauss

Comitê Científico:

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)
Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos (UFSC)
Prof. Dr. José Aparecido Cirillo (UFES)
Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão (UFF)
Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
Prof. Dr. Marco Pasqualini de Andrade (UFU)
Prof. Dr. Marcos Rizolli (Mackenzie-SP)
Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho (UNICAMP)
Prof. Dr. Paulo Knauss (UFF)
Prof. Dr. Ricardo Cristóforo (UFJF)
Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo (UERJ)
Prof. Dr. Sidney Tamai (UNESP-Bauru)
Profa. Dra. Sylvia Furegatti (UNICAMP)
Profa. Dra. Tatiana Martins (UFRJ)
Prof. Dr. Ubiraélcio Malheiros (UFPA)

Suporte técnico:

Design Gráfico/Web: Francisco Marqui Netto (Bolsista SAE Unicamp)

Produção dos Anais do III Seminário Nacional:

Revisão de textos: Luiz Sérgio de Oliveira, Paulo Knauss e Sylvia Furegatti
Arte e editoração: Luiz Sérgio de Oliveira e Sylvia Furegatti
Auxílio de pesquisa: Caroline Alciones de Oliveira Leite

Agradecimentos especiais: Ascânio MMM

Realização:



www.geapbr.wordpress.com



Sumário

7	Apresentação
11	Ascânio MMM: esculturas no espaço público
	Arte pública, criação compartilhada
19	Ser indígena é ser site-specific / abrir a roda é espaço potencial de transversalidades: possíveis expansões para a arte colaborativa. Marcelo Wasen, Universidade Federal do Sul da Bahia
31	Bicicruze: bicicletas híbridas do Cruzeiro dos Peixotos. Andressa Rezende Boel, Universidade Estadual de Campinas
47	Uma colcha para o leito dos ausentes: monumentos de pano cobrem as pedras da capital americana. Victor Santos, Universidade Estadual de Campinas
65	A arte de interações: Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho-PR. Luciana de Fátima Marinho Evangelista, Universidade Federal Fluminense Universidade Estadual de Maringá
	Arte pública diante do estado
81	“Ao gosto do Ministro”: Portinari e o mecenato Capanema Ana Carolina Machado Arêdes, Universidade Federal do Espírito Santo
97	Os murais do artista Clóvis Graciano na avenida Ruben Berta: as intenções políticas e artísticas na representação da história de São Paulo Aline Hübner Freitas, Universidade Estadual de Campinas
115	Que caíam todos! Memória, afetos e levantes Nathalia Lambert, Universidade Federal Fluminense
129	Clandestinidade e performatividade da imagem no “Cristo Vermelho” de Ducha Thiago Spíndola Motta Fernandes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Arte pública e embates na paisagem

- 145** *Através das sonoridades de Liverpool e do Rio de Janeiro: Liverbeatlespool (2004)* de Cildo Meireles
Caroline Alciones de Oliveira Leite, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- 163** *Estou pensando em ti: intervenção sonora em espaço urbano*
Munir Sousa Klamt e Laura Borsa Cattani, Universidade Federal do Rio Grande
- 179** *Pode a pixadora falar? A ação de SUJEITAS na cidade de São Paulo*
Débora Machado Visini, Universidade Estadual de Campinas
- 197** *Geoglifos, ruínas vivas e outros possíveis monumentos*
Giovana Spoladore Amaral, Universidade Estadual de Campinas
- 213** *Espaços em disputa / Espaços em diálogo*
Julia Lopes Pereira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Arte pública e seus lugares

- 225** *Um passeio pelos aterros de Cosmópolis, São Paulo*
Gabriel Pundek Scapinelli, Universidade Federal de Minas Gerais
- 237** *A arte da remoção: de favela a museu ao ar livre*
Aline Rayane de Souza Oliveira e Rodrigo Codevila Palma, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- 249** *Esculturas de Arthur Lescher no SESC Avenida Paulista*
Luis Fernando Silva Sandes, Universidade de São Paulo
- 261** *Espaços Luz: Arte Pública como ponte entre o patrimônio histórico e as manifestações artísticas contemporâneas*
Ingrid Etges Zandomeneco, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF); Maria de Lourdes Pires, IPUF; Sandra Conceição Nunes, Universidade do Estado de Santa Catarina

Arte pública, artes da memória

- 279** *Representar o progresso: o frontão do Palácio da Exposição Nacional de 1866*
Alberto Martín Chillón, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- 295** *O artefato monumental paulistano a Ramos de Azevedo: processo de transfiguração do contexto e paisagem*
Amanda Regina Celli Lhobrigat e Haroldo Gallo, Universidade Estadual de Campinas
- 313** *A monumentalização da gravura: o Memorial do Pioneiro em Londrina (2007)*
Priscilla Perrud Silva, Universidade Federal Fluminense
- 325** *Arte pública no Espírito Santo: Modelos 3D como estratégia de preservação e difusão de acervos*
José Cirillo; Marcela Belo Gonçalves; Ciliani Celante Eloi Jeronymo; e Rhuan Magalhães, Universidade Federal do Espírito Santo

Proposições Artísticas

- 343** *Como manusear um instrumento de trabalho ou Como se constrói civilizações*
Deivisson Dias Chagas, Universidade Estadual de Campinas
- 344** *Reverso*
Tiago Samuel Bassani, Universidade Federal do Oeste da Bahia |
Universidade Estadual de Campinas
- 345** *Série Arrivistas*
Kauê Garcia, Universidade Estadual de Campinas
- 346** *[In]visibilidades urbanas*
Lilian Amaral, Universidade de São Paulo
- 347** *Por onde o galo canta*
Coletivo Geodésica Cultural Itinerante, Leonardo Lima e Lucas Kinceler,
Universidade do Estado de Santa Catarina
- 348** *Interdições*
Rafael Ghiraldelli, Universidade Estadual de Campinas
- 349** *Fogo Comum*
Pablo Paniagua, Universidade do Estado de Santa Catarina, e Teresa
Siewerdt, Universidade de São Paulo
- 350** *Marca de Terra*
Giovana Spoladore Amaral, Universidade Estadual de Campinas
- 353** *Informações sobre os organizadores e sobre os/as autores/as*

Arte Pública no Brasil: contextos e interações

O Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP BR) realiza nesse ano de 2020 nova edição de seus seminários nacionais. Este evento ocorre a cada dois anos e reúne pesquisadores para apresentar os rumos das pesquisas recentes desenvolvidas no país viabilizando ao grupo identificar as vertentes da arte pública e os seus significados no Brasil.

A iniciativa de organização do seminário confirma a missão do GEAP BR como célula nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública na América Latina (GEAP LA), criado em 2008, por iniciativa de professores e pesquisadores vinculados ao Instituto de Teoria e História da Arte “Júlio E. Payró”, da Faculdade de Filosofia e Letras, da Universidade de Buenos Aires, Argentina. A partir da convocatória de pesquisadores de vários países da América Latina dedicados aos estudo das manifestações artísticas no espaço público, ocorreu a formação da rede de pesquisa latino-americana que tem como objetivo criar um espaço de reflexão, debate e difusão sobre a arte pública a partir de abordagens variadas, promovendo seu conhecimento em diferentes perspectivas e com uma visão interdisciplinar. O GEAP LA vem realizando a cada dois anos seminários internacionais (Buenos Aires, Argentina – 2009; Vitória, Brasil – 2011; Santiago de Chile – 2013; Cali, Colômbia – 2015; Cidade do México, México – 2017; Lima, Peru – 2019). A partir dessa ampla mobilização regional o GEAP LA passou a constituir grupos nacionais que foram estabelecidos na Argentina, Brasil, Paraguai Venezuela, Colômbia, México e Uruguai. O grupo nacional brasileiro – GEAP BR, por sua vez, realizou seu primeiro seminário em 2016, na cidade do Rio de Janeiro, no Museu Histórico Nacional, e uma segunda edição em 2018, na Universidade Estadual de Campinas, no estado de São Paulo. Desse modo, tem-se procurado manter um calendário de seminários nacionais e latino-americanos capazes de promover a mobilização integrada da rede de pesquisa no plano nacional e regional.

Em 2020, as condições gerais criadas pelo contexto da pandemia da Covid-19 que tomou conta do mundo, impôs a adoção do formato remoto de realização do seminário, fazendo uso de plataformas digitais de comunicação. Nesse sentido, a coordenação do GEAP BR aprovou a proposta da comissão organizadora em integrar à mobilização em torno do evento um programa de apresentações *live* para a divulgação da iniciativa, mas igualmente para preparar os participantes para a nova dinâmica de diálogo e reflexão. Por consequência, a troca de ideias e debates que caracterizam as sessões comunicações de

pesquisa passaram a ter como base a apresentação em vídeo para comunicar os resultados de suas pesquisas desenvolvidas, criando novas condições para o diálogo acadêmico. Ao lado disso, a construção do novo formato do seminário abriu a oportunidade para valorizar a interlocução com artistas contemporâneos, o que há muito era almejado pelos membros do GEAP BR. Nesse sentido, o programa da nova edição do seminário se enriqueceu com a organização de sessões de apresentação de proposições artísticas, oferecendo a oportunidade para estreitar o intercâmbio de ideias sobre a arte pública entre artistas e pesquisadores no Brasil. Antecedido por um ciclo de quatro palestras *on line* que discutiram variados aspectos da produção, reflexão e atualidade das formas de arte e sua interação com o espaço urbano e a sociedade, o GEAP BR pode também anunciar seus trabalhos programados para este ano de 2020 com maior antecedência, mantendo-se próximo e acompanhado por muitos pesquisadores que puderam interagir por meio da inscrição do Grupo nas plataformas do Youtube e do Instagram.

De modo geral, é possível considerar que a renovação do formato do seminário por meio de plataforma digitais amplia as condições de divulgação em qualquer tempo dos trabalhos dos pesquisadores e das pesquisas que se reúnem em torno do GEAP BR. Ao se manter *on line* o produto das atividades desenvolvidas permanece acessível a todos os interessados e se constitui uma nova modalidade de memória do GEAP BR, criando também um novo espaço de encontro de seus membros e participantes. Reforça-se, assim, a intenção do GEAP-BR de identificar tendências dos mundos da arte pública constituindo um centro de referência capaz de inspirar novos projetos de pesquisa e incentivar a criação artística.

O tema geral dessa edição do seminário nacional do GEAP BR coloca o desafio de pensar a atualidade da arte pública tomada como alvo de protestos conduzidos pelos movimentos sociais pelo mundo. O caso do ataque à estátua de um antigo mercador de escravos na cidade de Bristol, Inglaterra, tornou-se emblema da luta contra o racismo estrutural. No Brasil, onde a iconoclastia não tem sido operada com tanto vigor pelos movimentos sociais, os monumentos cívicos tradicionais não têm deixado de ser questionados com ênfase pela promoção de contrausos conduzidos por inúmeras iniciativas artísticas que denunciam representações do passado consagradas para reivindicar mudanças sociais no presente. Nesse sentido, o tema proposto para nova edição do seminário nacional do GEAP BR procura ressaltar não apenas os contextos de criação da arte pública, mas igualmente suas interações sociais, demonstrando formas de produção da presença da arte pública.

Cabe ressaltar que essa edição do seminário nacional do GEAP BR homenageia a criação artística de Ascânio MMM que ao inscrever sua escultura na história da arte brasileira soube como poucos fazer da paisagem urbana um terreno de afirmação da arte no Brasil, promovendo o direito à cidade. A homenagem se traduz igualmente a todos os artistas dedicados à arte pública valorizando a construção do espaço público.

Por fim, cabe agradecer ao GEAP Latinoamérica, aos membros do GEAP Brasil e a todos os pesquisadores e participantes que se reuniram em torno desse seminário contribuindo para a vitalidade da arte pública no Brasil.

Comissão Organizadora

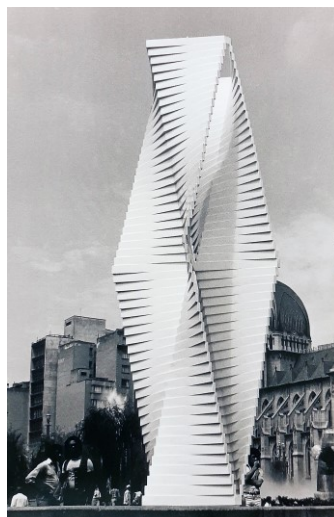
**Ascânio MMM:
esculturas no espaço público**

Ascânio MMM: esculturas no espaço público

Ascânio Maria Martins Monteiro nasceu em Fão, Portugal, em 1941, e vive e trabalha no Rio de Janeiro desde 1959. Sua formação inclui uma rápida passagem pela Escola Nacional de Belas Artes (1963-1964) e graduação pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ em 1969. Ascânio MMM começou a desenvolver seu trabalho artístico a partir de 1966 ainda na FAU-UFRJ, quando exibiu, pela primeira vez, seus trabalhos ao público, no I Salão de Abril no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. São deste período as Caixas, cubos de madeira que “solicita” ao espectador que movimente suas peças (quadrados de diferentes tamanhos), formando desenhos variados. Desde 1979, Ascânio tem produzido esculturas instaladas nos espaços públicos de diferentes cidades.

A produção artística de Ascânio foi objeto de estudo e de análise crítica por Paulo Herkenhoff no livro *Ascânio MMM: Poética da Razão* (BEÏ Editora, 2012). Em 2005 foi publicado o livro *Ascânio MMM* (Editora Andrea Jakobsson, 2005), com textos de Paulo Sérgio Duarte, Lauro Cavalcanti, Fernando Cocchiarale e Marcio Doctors.

Mais informações na página do artista: <https://www.ascaniommm.com/>.





Ascânio MMM, *Módulo Rio (Módulo 8.4)*, 1971-1983.

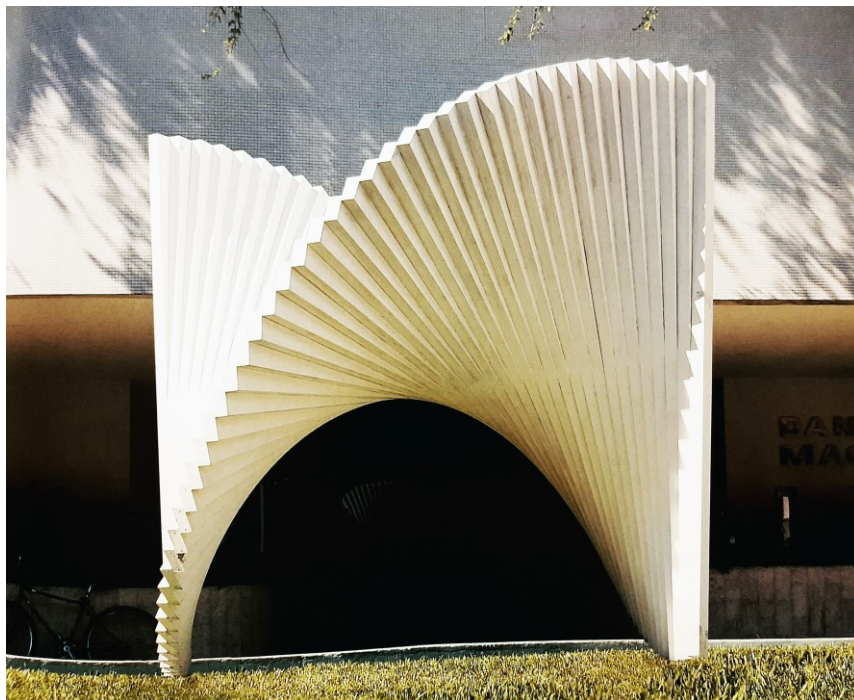
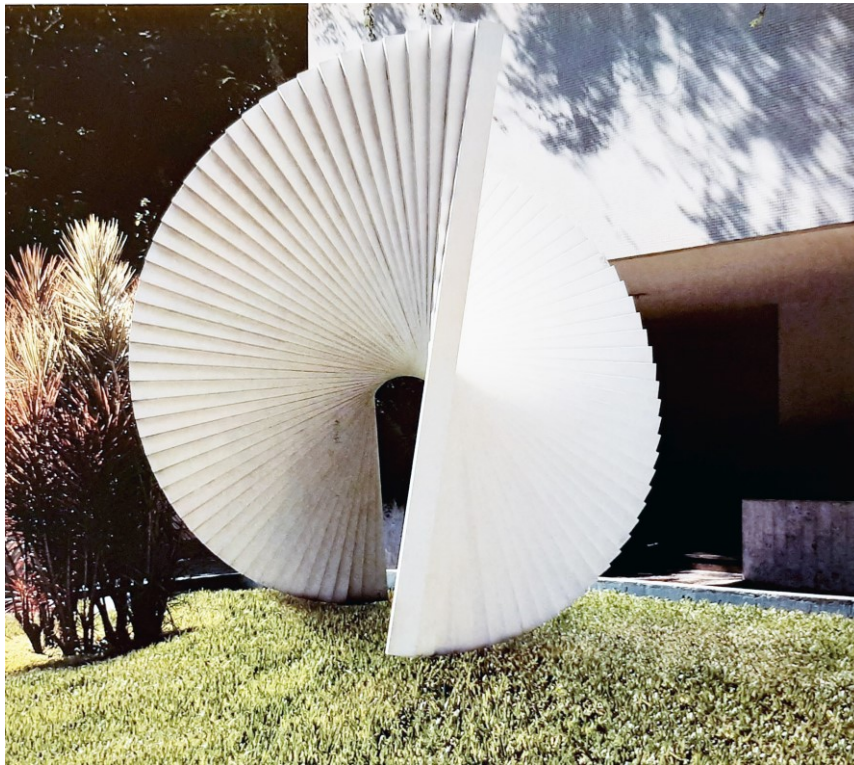
alumínio pintado, 350 x 600 x 450 cm

(instalada no Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo,
Rio de Janeiro)

(na página anterior: Ascânio MMM, sem título, 1978, ferro pintado, 500 x 120 x 12° cm;
Instalada na Praça da Sé, São Paulo, em 1979, e removida em 1989)



Ascânio MMM, *Módulo 6.5*, 1970-1997.
alumínio pintado, 300 x 900 x 450 cm
(instalada em frente ao Centro Administrativo São Sebastião,
Prefeitura do Rio de Janeiro)



Ascânio MMM, *Módulo 61-3*, 1969-1982.
alumínio pintado, 240 x 240 x 200 cm
(instalada na entrada de edifício no Cosme Velho, Rio de Janeiro)



Ascânio MMM, *Piramidal 12.5*, 1991-1999.
alumínio e parafusos, 620 x 286 x 128 cm
(instalada no largo do Cortinhal, na margem do rio Cávado,,
na cidade de Fão, Portugal)



Ascânio MMM, *Piramidal 1.5*, 1989-1993.
alumínio, 355 x 420 x 260 cm
(instalada no sede da Caixa Geral de Depósitos,
Lisboa, Portugal)

(todas as imagens foram reproduzidas a partir do livro sobre Ascânio MMM,
editado por Andrea Jakobsson Estudio em 2005. Créditos das imagens:
Wilton Montenegro – p. 12, 13 e 14; Arquivo Ascânio MMM – p. 11, 15 e 16).

Artigos

**Ser indígena é ser site-specific /abrir a roda
é espaço potencial de transversalidades:
possíveis expansões para a arte
colaborativa**

**Ser indígena es ser site-specific /abrir la roda es
un espacio potencial de transversalidades:
posibles expansiones para el arte colaborativo**

Marcelo Wasem
Universidade Federal do Sul da Bahia
amiantus@gmail.com

Resumo

O presente artigo visa realizar breves provocações acerca de um campo constituído, que parte da escultura no campo ampliado e suas articulações com a arte relacional em sua forma complexa, sistemas participativos e colaborativos com não-artistas, e busca estabelecer redes de agenciamentos entre contextos variados, construindo cartografias outras de criação. Estes atravessamentos, viabilizados por relações interdisciplinares, não desfiguram o campo da arte, mas o tornam mais dinâmico, configurando um espaço de trânsito entre pontos de partida e de chegada, ou seja, uma encruzilhada transdisciplinar. Na verdade, a intenção é buscar novas bases para o fazer artístico diante dos mundos que vêm entrando cada vez mais em colapso através do diálogo com os pensamentos afrodiaspóricos e dos povos indígenas originários, com as pedagogias da autonomia e da encruzilhada.

Palavras-chave: arte colaborativa; pensamento indígena; pensamento afrodiaspórico

Resumen

Este artículo tiene como objetivo hacer breves provocaciones sobre un campo constituido, que parte de la escultura en el campo ampliado y sus articulaciones con el arte relacional en su forma compleja, sistemas participativos y colaborativos con no artistas, y busca establecer redes de agencias entre diferentes contextos, construyendo otras cartografías para la creación. Estos cruces, posibilitados por las relaciones interdisciplinares, no desfiguran el campo del arte, sino que lo dinamizan, configurando un espacio de tránsito entre los puntos de partida y de llegada, es decir, una encrucijada transdisciplinar. De hecho, la intención es buscar nuevas bases para la práctica artística frente a los mundos que se derrumban cada vez más a través del diálogo con pensamientos afrodiaspóricos y pueblos indígenas, con las pedagogías de la autonomía y de la encrucijada.

Palabras clave: arte colaborativo; pensamiento indígena; pensamiento afrodiaspórico

Problematizando

Como pesquisador, artista e docente que atua na área há algum tempo, não é de hoje que escuto e provoço discussões sobre as transformações nas práticas que tencionam envolvimento em processos caracterizados como “arte pública”. A primeira delas se dá em como o fazer artístico é reconfigurado, uma vez que a colaboração se torna parte fundamental de sua constituição e que acaba, por sua vez, reconfigurando os papéis do artista e público (BLANCO, 2001; LADDAGA, 2006; KESTER, 2006; WRIGHT, 2004). Sobre o artista, para além de seus conhecimentos que versam sobre o ato criador e os meios expressivos, uma nova camada de competências é requisitada quando se trata de realmente se envolver com o Outro. Seu fazer poético poderá ser ampliado na medida que consiga desenvolver também um tipo de escuta mais afinada e apurada em relação às coletividades ao seu redor. Por outro lado, tais agrupamentos coletivos não podem ser tratados como corpos homogêneos e agentes passivos da ação do artista, mas sim coletividades complexas, mutáveis e desejantes, em busca de suas próprias linhas de existência. O encontro entre artista e público pode acontecer neste movimento por uma autonomização das singularidades (sempre em via de mão dupla, nos dois sentidos), sem perder a vontade e a capacidade de se contaminar e se abrir ao Outro – questões de porosidade.

Porém todo este debate parece ainda seguir um tipo de historicidade que está baseada em autores, artistas e conceitos sempre importados. Uma historiografia estrangeira, eurocêntrica e colonizadora que segue se colocando sobre nosso pensamento. Será que podemos rever importantes conceitos, inclusive aqueles antes considerados libertadores dentro dos sistemas nos quais estão inseridos, à luz de outros saberes, a partir de outras bases?

Tenciona-se aqui alcançar não um outro sistema que se pretenda “inovador”, mas sim uma encruzilhada de dinâmicas e saberes transdisciplinares (MARTINS, 2002), com linhas de atravessamentos dentro do âmbito da arte (intracampo) e em relação com outros saberes (intercampos), como educação, antropologia e filosofia, ao ponto que possamos desmontar e redesenhar conceitos. O que pretendo aqui é iniciar um movimento de repensar como este potencial transdisciplinar de engajamento com as especificidades do local – características que no campo da arte e da arte pública conhecemos como “site-specific” – podem ser afetados por outros saberes. Como e por onde buscar outras linhas de investigação para promover uma aproximação com as formas de conhecimento presentes no pensamento, na história e, por que não, na poética que os saberes ameríndios e afrodiaspóricos apontam – fugindo, entretanto, das categorizações simplórias que identificam como “arte indígena” ou “arte africana” apenas pelos elementos visuais que trabalhos não menos potentes apresentam.

Estas duas matrizes configuram importantes cosmovisões (KOPENAWA; ALBERT, 2015 *apud* KRENAK, 2019), com epistemes e valores civilizatórios (TRINDADE, 2006) empenhadas politicamente em uma descolonização, ao mesmo tempo ética e epistêmica (SODRÉ, 2017), que pode promover formas outras de fomentar o encontro, a criação poética e o ensino. As formas, como se relacionam com a natureza, a paisagem, a vida cotidiana coletiva e as formas de expressão artística, constituem modos de convivência diferentes dos modelos eurocêntricos, viabilizando assim dispositivos de saber-fazer que podem nos trazer importantes chaves no intuito de descolonizar o conjunto de maneiras que acabamos considerando como usuais.

Interessa aqui investigar como estes dispositivos prático-conceituais, amparados em outras cosmovisões, podem expandir as possibilidades do fazer artístico em direção aos procedimentos relacionais de encontro entre artista, público e obra,

não abandonando completamente as práticas e conceitos das artes, mas se colocando em um exercício de alteridade radical com outros campos dos saberes.

Artes colaborativas e contaminações

Nas últimas décadas podemos notar uma série de movimentos por parte de artistas, coletivos e até instituições em ir ao encontro de uma efetiva participação nos processos sociais e políticos dos contextos nos quais estão inseridos. Inclusive nas escolas de ensino superior, notamos ênfase neste sentido, incrementando seu caráter formador, profissionalizante e na produção de novos conhecimentos. Nas atuais discussões sobre representação e arte contemporânea foram vistos emergir processos, eventos, procedimentos, relações, produtos e objetos nos quais os campos estético e político estão de tal forma imbricados que, muitas das vezes, não é possível distingui-los. Esta maneira de articular arte e cotidianidade, educação e processos de troca de conhecimentos determina projetos nos quais artistas e não artistas se envolvem em trabalhos de duração estendida, colocando a colaboração como balizadora das ações. Há vinte anos atrás, o autor Grant Kester (2000) já abordava esta qualidade de práticas nas quais a autoria se torna indeterminada, por vezes mais dispersa ou coletivizada ou, ainda, assumem formas mais processuais que prescindem de produtos finais, como objetos artísticos. Para Kester, são trabalhos que tornam mais difíceis de delimitar as fronteiras entre artista e espectador – este se tornando mais do que um fruidor, um participante ativo ou mesmo coautor do trabalho. Nestes procedimentos artísticos predominam diferentes modos de fazer, resultando em outros graus de relacionamento entre envolvidos: práticas que se fundamentam no imprevisto diante do imprevisto, formas não convencionais e hegemônicas no uso da criatividade na construção poética, se constituindo a partir de uma dinâmica de compartilhamento de desejos que é da ordem do comunitário em busca resoluções coletivas de problemas cotidianos.

Este conjunto de procedimentos artísticos configura uma expansão do campo da arte em direção às dimensões ética e estética em sua forma biopolítica (FOUCAULT, 2006), ou seja, novas construções de poder e política podem advir de processos de empoderamento e autonomia dos indivíduos. Félix Guattari e Suely

Rolnik (2005) tratam do tema sob o conceito de revolução molecular, ou seja, procedimentos de origem individual que atravessam e são atravessados por coletividades – revoluções moleculares que se desdobram e são afetadas por segmentos molares (DELEUZE; GUATTARI, 2008). A própria noção de empoderamento precisa ser ressignificada no sentido de pensar na potência que as convencionadas “minorias sociais” possuem a partir de seus lugares de fala, como trata a autora Djamila Ribeiro (2019), e na direção de uma escuta qualificada. As populações quilombolas, ribeirinhas, ameríndias; as comunidades ligadas às religiões de matrizes afrodescendentes; os movimentos sociais pelo direito à terra (zonas rurais) e à moradia (zonas urbanas); as existências que expandem os conceitos de performatividade de gêneros, de sexualidades (LGBTQ+); as lutas por igualdade racial e de gêneros: todas carregam potencialidades únicas e, em suas singularidades, trazem seu conjunto de conhecimentos e modos de vida próprios e potentes.

Assim, para tratar de processos colaborativos em arte contemporânea hoje em dia é necessário centrar o foco em metodologias que passam por pesquisa, ensino e criação fundamentadas na troca, contaminação e diferença, voltadas para a formação da emancipação e autonomia dos envolvidos, unindo as dimensões estética e política. Segundo Suely Rolnik (2003), a contaminação só é possível a partir do encontro entre diferentes, quando possam surgir estranhamentos e dissensos, distanciando-se de uma falsa ideia de igualdade e confraternização. A produção da diferença segue no movimento contrário da anulação das singularidades e fomentam, assim, um campo ampliado de acontecimentos em arte, como espaço potencial de transversalidades (ROLNIK, 2003) e de transformação de si.

Podemos notar que estes processos que se preocupam com um empoderamento e autonomização dos indivíduos requisitam uma ética que valorize os saberes e modos de ser de cada um no processo. Existe aqui uma clara ressonância com questões sobre as quais a educação se debruça, principalmente partindo para uma pedagogia que almeja a autonomia como meta, conforme trata a obra de Paulo Freire, estabelecendo outras formas de relacionamento entre educadores e educandos. Nos espaços formais e não formais de ensino, o que ocorre são processos de aprendizagem “em mão dupla”, pois “quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, p. 25).

O ensino de arte, mais especificamente, passa pela transmissão de técnicas formais para construção de objetos, de conteúdos teóricos ou históricos, mas sempre em diálogo com a busca pelo seu próprio fazer poético. Não se resume à criação de uma identidade fixa, ligada a um estereótipo superficializado do que o artista deve fazer, mas justamente do seu oposto: aprender a se desfazer este papel esperado, desatuando-se (KAPROW, 2007) e propondo situações que perpassam o campo da arte, entre outros campos, inaugurando novas possibilidades representacionais. Mas como conseguir desatuar quando não só o conteúdo, mas a forma de pensar, não só os modelos de circulação, mas as questões abordadas revelam uma cartografia já conhecida entre papéis, atuações, produção de objetos e conceitos. Fazemos parte de uma trama de genealogias que vem se repetindo e reafirmando como um sistema das artes com poucas brechas para instalar bombas e implodir as bases por dentro. Que tal começar pelo conceito de *site-specific*?

Origem do termo *site-specific*

A terminologia *site-specific* surge no final dos anos 1960 quando artistas buscaram sair dos limites dos espaços institucionais para criação e contemplação de obras de arte – galerias e museus, ou mesmo inserindo-se no espaço público. O termo, de origem inglesa, surgiu na época para justificar obras de arte que foram feitas especialmente para o lugar no qual eram instaladas, conforme aponta Miwon Kwon (1997), como um discurso do próprio artista. Robert Barry usa o argumento em 1969, Robert Smithson transparece este pensamento ao falar sobre a criação da obra *Spiral Jetty*, em 1970, mas Richard Serra leva mais a fundo no processo jurídico que levou à retirada do trabalho *Titled Arc*, quinze anos depois.

Aqui a prática *site-specific* começa com uma preocupação voltada apenas sobre aspectos formais do contexto no qual a obra de arte pública é instalada. Com o tempo, surgem as práticas *site-oriented*, nas quais o artista não só instala uma obra no espaço público, mas busca envolver-se mais com os aspectos sócio-culturais de um contexto, permitindo que tal vivência influencie no seu processo criativo. Mesmo assim elas ainda estão centradas no artista: “a cadeia de significados da arte *site-oriented* é construída principalmente pelo movimento e

decisões do artista, a elaboração (crítica) do projeto inevitavelmente se desdobra ao redor do artista” (KWON, 1997, p. 22).

Kwon destaca que a própria noção de site – relacionada diretamente com as noções de espaço e território – vem passando por transformações. As práticas *site-oriented* e *site-specific*, ao mesmo tempo que apontam a importância do lugar, também criam um movimento em desfazer sua especificidade, pois estariam inevitavelmente embebidas nestas dinâmicas de desterritorialização (KWON, 1997, p. 27) e estas, por sua vez, ligadas às forças baseadas no capital, dividindo as sociedades entre possuidores ou não possuidores de bens (BHABHA, 1992 *apud* KWON, 1997). A autora destaca o desafio das práticas de arte fundadas em um contexto específico como sendo o de promover uma relação mais duradoura entre pessoas de diferentes ambientes: “essas práticas culturais que tem essa sensibilidade relacional podem tornar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e irremovíveis” (KWON, 1997, p. 31).

Podemos associar tais práticas com o ato da escuta. Não se trata da audição de sons ao redor ou do que é dito em palavras, mas em uma expansão da escuta mais aguçada e afinada com as especificidades do local, indo além de uma paisagem meramente composta por diferentes sonoridades. Treinar a escuta ao local é alcançar outras camadas de histórias, memórias e conflitos, atravessada pela dimensão auditiva, mas potencializada por um real interesse no Outro, ou que não soa igual, ao que destoa. Resgatando a frase que Robert Smithson proferiu na construção de *Spiral Jetty*: “Naquela altura eu não estava seguro que forma meu trabalho de arte tomaria. Eu pensei em fazer uma ilha com a ajuda de barcos e barcaças, mas no final eu deixaria com que o lugar determinasse o que iria construir”. O artista e teórico Jorge Menna Barreto¹ analisa esta frase como sendo o germe do “pensamento *site-specific*”, configurado com este primeiro momento de indecisão, seguido por uma atitude de se deixar influenciar e afetar pelo espaço – complementamos como sendo uma habilidade da ordem da escuta do lugar.

A diferença teórica entre espaço e lugar é objeto de muitas discussões. Apresentamos a separação que o autor Michel de Certeau realiza entre os dois conceitos na obra *A invenção do cotidiano*:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio” [...] Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma estabilidade. [...] espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é um lugar praticado. (CERTEAU, 1994, p. 202)

O geógrafo brasileiro Milton Santos também trata do assunto não só em um livro, mas em várias obras. Para ele o território antecede o espaço, pois é imutável em seus limites físicos e apresenta mudanças ao longo da história. Já o espaço “é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais, [...] o espaço evolui pelo movimento da sociedade total.” (SANTOS, 1978, p. 171).

Mas, e se quisermos redesenhar esta abordagem da espacialidade a partir de outros conceitos presentes nos pensamentos ameríndios e afrodiaspóricos?

Ser indígena é ser *site-specific*

Viveiros de Castro trata de um tipo de relação com a terra e como território que, ao seu ver, caracteriza um extrato da população brasileira que se declara “indígena”. A declaração aqui é sempre um mérito de debate, pois ainda circula entre nós o mito que associa a figura do indígena a uma espécie de selvagem em estado puro. Ser indígena vai além de apresentar certos traços faciais (fenótipo), utilizar ou não determinadas aparelhos e dispositivos tecnológicos, ou mesmo em ter ascendentes em sua árvore genealógica (fator genotipia). Ser indígena significa, antes de mais nada, ter uma conexão íntima com o chão que se pisa, com uma escuta e um movimento pelo terreno e que transformam o físico em território – noção que acaba englobando outros agrupamentos que são “ditos e tidos” como marginais.

Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um povo. (VIVEIROS, 2016, p. 4)

Ampliando o significado para além dos povos originários ser indígena é, neste sentido, ser e pertencer a uma localidade específica – ser indígena é ser *site-specific*. Parte do que Robert Smithson aponta, mas vai além da criação de obras de arte – mesmo que estas tenham sua importância inquestionável. Ser *site-specific* é saber escutar o que os demais viventes falam e saber se colocar no planeta como “apenas mais uma espécie”. O Cacique Babau, da etnia Tupinambá (antigamente habitante do litoral do estado da Bahia) afirma:

Como podemos achar que somos os únicos com direito à terra? E o direito dos pássaros de ter suas árvores para pousar, cantar e fazer ninho? [...] Por que só o ser humano acha que pode viver dignamente sobre a terra? Nós, Tupinambá, não pensamos assim. Temos o nosso direito e a natureza tem o direito dela. Nós não mexemos na parte dela. (2019, p. 103)

Temos contribuições importantes sobre o território e o espaço a partir do pensamento afrodiaspórico que o antropólogo Muniz Sodré aborda em seu livro *Pensar Nagô*. O livro realiza um enorme movimento para tecer relações entre nosso sistema filosófico, delimitado a partir das visões greco-romana, com este outro regime ontológico. Aqui apenas traremos alguns vestígios sobre a relação com a espacialidade. Sodré trata que, em primeiro lugar, há um acontecimento nagô marcante: a desterritorialização que os povos africanos foram submetidos ao serem retirados do seu lugar de pertença à força, sendo também subtraídos de seus nomes, suas línguas, seus costumes, enfim, sua própria humanidade (2017, p. 91). Este fenômeno foi denominado como diáspora.

Este acontecimento originário incute um trauma coletivo e refunda o sentido de busca pela origem, ou Arkhé, já presente anteriormente à diáspora: “Arkhé é a própria continuidade do grupo. Origem é destino, Arkhé é Eskaton, como em Heráclito, a origem transmitida entre as gerações como uma latente mensagem imemorial.” (2017, p. 96) Este movimento de restauração de uma coletividade é processado pelas populações africanas em solo estrangeiro através de práticas singulares com o espaço. À primeira vista poderíamos associar ao conceito de “tática”, como aponta Certeau (1994), ou seja de quem tem menos acesso e domínio sobre o território, em oposição ao de “estratégia”. Porém se pensamos que toda a organização dos cultos de candomblé, principalmente dos povos

escravizados de origem lorubá, foi realizada de modo planejado e consciente (estabelecendo quais orixás seriam escolhidos como principais, qual a ordem do xirê etc.), esta divisão entre tática e estratégia precisa ganhar novas nuances. Claro que tratamos de relações de poder, de biopoder, ou seja, do poder sobre a vida.

Retomando a relação com o espaço, Sodré comenta que é na comunidade litúrgica, no *egbé*, que se restaura um solo mítico sagrado de origem, um local onde a memória sobre os modos de ser e pensar é atualizada, onde o uso da palavra e da língua se torna dispositivo de reativação da coletividade. É um espaço nostálgico, não no sentido romântico desta palavra (que podemos associar ao termo *banzo* também), e sim ao sentido médico do termo, no qual é possível uma contaminação dos afetos, portanto, um lugar aberto a um largo espectro afetivo (SODRÉ, 2017, p. 92). Podemos retomar a concepção de Rolnik para um tipo de espaço que valoriza o encontro e a diferença: espaço potencial de transversalidades.

Fechando a roda (ou achando novas aberturas)

A espacialidade trazida pelo pensamento nagô se refere ao espaço da circularidade, do estar em roda, que vai aparecer em diversas manifestações que poderíamos adjetivar como “culturais” ou “artísticas”, mas que apresentam vestígios destas formas outras de pensar: a roda da capoeira, a gira da umbanda, o xirê do candomblé de nações variadas, nas rodas de jongo, samba e no tambor de crioula.

A circularidade é apontada por Trindade (2007) como um dos valores civilizatórios que foram trazidos pelos povos africanos e que se mesclam com os valores e saberes dos povos originários do continente americano. Quando tratamos de circularidade estamos justamente falando sobre modos menos hierárquicos de se estabelecer relações, sem desconsiderar os diferentes papéis que cada pessoa exerce dentro de cada manifestação. Assim, na roda da capoeira angola, os três berimbaus (Gunga, o mais grave, Médio e Viola, o mais agudo) formam a base de instrumentos musicais para que um campo sonoro seja instaurado. Cada tipo de toque evoca diferentes canções cantadas pelos mestres e mestras de capoeira, que configuram uma base na qual os capoeiristas possam criar seus movimento de luta/dança/jogo.

Em arte colaborativa podemos aprender com este tipo de circularidade, mas também com valores e conceitos que estão presentes aqui há tantos séculos e que foram encobertos por sistemas de colonização do próprio pensamento. Existem inúmeros casos de obras e artistas que “ouvem estes cantos” e criam obras das mais variadas formas, passando longe dos rótulos estéticos. Ou ainda aqueles que instauram processos e produtos resultantes destes encontros que configuram um conjunto de sistemas de relacionamento nos quais não se busca uma utópica horizontalidade plena, mas, sim, o encontro como produtor de diferenças que estimulam a criação de formas novas de ensinar e fazer arte.

Notas

¹ O artista possui uma importante investigação no desafio de traduzir o termo para a língua portuguesa, chegando ao termo “expossitude”, em uma amálgama dos conceitos de exterioridade, espessura e *situ* (“lugar” em latim).

Referências

BABAU, Cacique. Retomada. *Revista PISEAGRAMA*, n. 13, maio 2019.

BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de São Paulo, 2007.

BLANCO, Paloma. Explorando el terreno. In: *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 3. (Coleção TRANS). Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008 [1996].

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos & Escritos, v. III). 2. ed. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Tradução Armando Montesinos e David García Casado. Madrid: Árdora Ediciones, 2007.

KESTER, Grant. Conversation pieces: collaboration and artistic identity. In: *Unlimited Partnerships: Collaboration in Contemporary Art*, CEPA Gallery. Buffalo, Estado de Nova York, 2000. Disponível em <http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/Research%20copy/Partnerships.htm>. Acesso em 31/5/2008.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. *October* 80, 1997.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX; Márcia; RAVETTI; Graciela. *Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2002.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. (Coleção Feminismos Plurais.) São Paulo: Pólen, 2019.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

TRINDADE, Azoilda Loretto. Valores civilizatórios afrodiáspóricos. In: BRANDÃO, Ana Paula. *Saberes e fazeres*, v. 1: modos de Ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os involuntários da pátria*. Caderno de Leituras, n. 65, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. 1a ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SMITHSON, Robert. Spiral Jetty. In: STILES, Kristine and SELZ, Peter (Org.). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 1996.

WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of Artistic Collaboration. *Third Text*, v. 18, n. 6, p. 533–545, 2004.

BICICRUZE: bicicletas híbridas do Cruzeiro dos Peixotos

BICICRUZE: bicicletas híbridas del Cruzeiro dos Peixotos

Andressa Rezende Boel
Universidade Estadual de Campinas
andressa.boel@gmail.com

Resumo

Quanto tempo é necessário para que um trabalho de arte atue na camada relacional de uma comunidade ou torne-se um hábito para quem participa dele e, como consequência, passe a ter vida própria? A partir de relatos de experiência sobre a BICICRUZE, esse ensaio busca refletir sobre a presente questão por meio de uma discussão que considera principalmente dois aspectos: morar em uma residência artística, habitar esse espaço/contexto e a construção de um trabalho de arte público e colaborativo.

Palavras-chave: arte pública; arte colaborativa; bicicleta

Resumen

¿Cuánto tiempo tarda una obra de arte en actuar en el estrato relacional de una comunidad o convertirse en un hábito para aquellos participan de ella y, como consecuencia, comienza a tener vida propia? Con base en relatos de experiencia sobre BICICRUZE, este ensayo busca reflexionar sobre el presente tema a través de una discusión que considera principalmente dos aspectos: vivir en una residencia artística, habitar este espacio / contexto y la construcción de una obra de arte público y colaborativo.

Palabras-clave: arte público; arte colaborativo; bicicleta

Como crio ou modifico hábitos onde habito e como os hábitos de onde habito me modificam? Quanto tempo de vivência é necessário habitar um lugar para incorporar os hábitos de tal contexto? Qual o tempo necessário para que um trabalho de arte atue na camada relacional de uma comunidade ou torne-se um hábito para os que participam dele e, como consequência, passe a ter vida própria?

Antes de tudo, devo frisar que o principal objeto motivador desse trabalho é a bicicleta. O ato de pedalar é poético, político, social, estético, inspira na escrita, no fazer artístico e na vida. Põe e expõe corpo e mente à prova de sensações em diferentes lugares, faz refletir sobre eles. A bicicleta é também o objeto que ofereço ao meu interlocutor e proponho como principal disparador de interações e trocas nos lugares onde habito.

Trago nesse ensaioⁱ relatos do processo de construção da BICICRUZEⁱⁱ, um trabalho artístico híbrido entre residência, ateliê e oficina mecânica e solda de bicicletas que aconteceu junto à comunidade do Distrito Cruzeiro dos Peixotosⁱⁱⁱ, Uberlândia, Minas Gerais. Para tanto, buscarei construir uma discussão que considere principalmente dois aspectos: morar em uma residência artística, habitar esse espaço/contexto e a construção de um trabalho de arte público e colaborativo.

Entre maio e setembro de 2019 buscamos discutir e planejar como poderíamos construir nossas próprias bicicletas não tradicionais. Eric, João Gabriel, João Vitor, Isabela, Erick, Luiz Gustavo, Mário, Talisson e eu imaginamos, desenhamos e

criamos maquetes de nossos projetos. Planejamos oito bicicletas híbridas, para as quais limpamos, lixamos e pintamos peças e restos de bicicletas em desuso, recolhidas em bicicletários da cidade. Mais tarde, as peças desse restauro foram aglutinadas, reformatadas e montadas com o auxílio de Clebinho, soldador e mecânico. Todo o processo de construção será detalhado mais a diante no tópico “Relatos sobre a BICICRUZE”.

Habitar o contexto: (de)morar na residência

No que tange ao primeiro aspecto, habitar é um verbo que alude a enraizamento, sugere a ação de fixar-se, em um lugar específico, (de)morar no lugar. A cada dia nos tornamos mais movediços, em grande fluxo, habitamos e desabitamos diferentes lugares, longe de nossas origens. À medida que habitamos alguns lugares, adquirimos ou substituímos hábitos à nossa rotina que, possivelmente, tornarão nossa vida mais confortável para o novo espaço. Podemos também desabitatar lugares por conta de choques culturais, ou mesmo pelo fluxo de partidas que a vida demanda.

O hábito é substantivo que sugere a repetição, a uma constância cotidiana, a uma frequência de ser ou fazer algo por um tempo. Crio hábitos onde habito, ou me habit(u)o a aquilo ou a tais condições. Interessa-me saber sobre a intensidade do habitar ou habituar. Bourdieu (2009) conceitua *Habitus*

como um sistema subjetivo, mas não individual de estruturas interiorizadas, esquemas comuns de percepção, de concepção e de ação, que constituem a condição de toda objetivação e de toda a percepção, e funda a concepção objetiva das práticas e da unicidade da visão do mundo na impersonalidade e na substituibilidade perfeitas das práticas e das visões singulares. (2009, p. 99)

Berger e Luckmann (2011, p. 80) ratificam que a origem dos hábitos está em ações repetidas que tendem a se tornar habituais, desde que sejam reciprocamente tipificadas, ou seja, que são importantes para pelo menos dois sujeitos em uma situação partilhada por eles. Os autores acrescentam que o

reconhecimento desse hábito é apreendido como “verdade objetiva” durante a socialização e internaliza-se como “realidade subjetiva”. O que o sujeito experiencia, repete e retém em suas lembranças fica sedimentado e pode ser passado adiante, o que torna o grupo comunitário singular. Bourdieu (2009) observava que o principal balizador dos hábitos e da trajetória individual é a classe a qual ele está inserido. Ao articular o conceito com relação à imersão do sujeito em sua classe, o Habitus é definido como

uma capacidade infinita de engendrar em toda liberdade (controlada) produtos – pensamentos, percepções, expressões, ações – que sempre tem como limites condições historicamente e socialmente situadas de sua produção, a liberdade condicionada e condicional que ele garante está tão distante de uma criação de imprevisível novidade quanto de uma simples reprodução mecânica dos condicionamentos iniciais. (BOURDIEU, 2009, p. 91)

Então, a classe restringe as escolhas do sujeito a uma gama de possibilidades cabíveis no “presente do mundo presumido” e que também é “o único que ele sempre pode conhecer” (BOURDIEU, 2009, p. 106). O que escolhemos ou a maneira como pensamos está dentro do parâmetro. Temos liberdade para escolher algo, mas o raio dentro o que podemos escolher está balizado às possibilidades que enxergamos, e só enxergamos o que nosso contexto nos apresenta aqui e agora.

Cada sujeito possui um leque padrão de comportamentos e gosto internalizado, que foi gerado e é cultivado pela sociedade objetiva com quem convive. Eles antecedem, mas também guiam as ações do sujeito, são, ao mesmo tempo, estruturadas e estruturantes. “A estrutura social é a soma dessas tipificações e dos padrões recorrentes de interação estabelecidos por meio delas. Assim sendo, a estrutura social é um elemento essencial da realidade da vida cotidiana” (BERGER; LUCKMANN, 2011, p. 51).

Viver em sociedade, entender e ser entendido implica em ter um conhecimento basal sobre o funcionamento dessas linguagens e da dinâmica de vida do local, é necessário entender o contexto ou a situação formadora desse campo objetivo de comunicação. Isso significa que, tendo o conhecimento dessa estrutura objetiva,

podemos nos comunicar, significar, entender e sermos entendidos. Não há dúvidas que “o *Homo sapiens* é sempre, e na mesma medida, *homo socius*” (BERGER; LUCKMANN, 2011, p. 73). Dessa maneira, visando estender nossas relações, atualizamos nosso imaginário cultural e científico e, dialeto linguístico, gestual e comportamental constantemente para a estrutura relacional presente.

Os hábitos de uma classe são incorporados pela história e se coletivizam de maneira espontânea, funcionam como um passado operado de hábitos acumulados e presente operante incorporado. O “conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de interreconhecimento mútuos” é definido por Bourdieu (2007, p. 67) como capital social.

Se, por um lado, o *capital social* de uma classe é constituído de acordo com os respectivos tempos, espaços, contextos e necessidades do grupo, por outro lado as marcas pessoais de cada indivíduo ou grupo familiar são construídas a partir de variantes estruturais ou desvio singular de trajetória. Temos então que essas peculiaridades correspondem à própria trajetória social do sujeito ou grupo.

O chamado *capital cultural* é passado para o sujeito desde o presente momento onde se inicia a convivência, capital este que é incorporado aos seus hábitos. A partir de suas experiências de formação basais, sua educação é duplamente “filtrada” pela perspectiva de sua classe, além da perspectiva familiar ou de quem é encarregado de sua socialização primária. Bourdieu (2007) tem como hipótese que o aporte de capital é um fator incontornável do desempenho escolar e consequentemente para a manutenção das diferenças entre as classes sociais.

Caso os proporcionadores dessas experiências não possam lhe assegurar tempo livre para acessar eventos culturais ou científicos ou para lhe educar, a criança que vive nesse contexto tarda a adquirir esse capital, bem como dificulta a chance de que ela desenvolva pensamento crítico sobre os assuntos que esses eventos podem evocar. Com sorte, à medida que se torna independente, o sujeito consegue acessar novos e variados círculos, nos quais se expõe a diferentes experiências e se abre para outras visões do mundo.

O Distrito Cruzeiro dos Peixotos: ponto de chegada

O Distrito Cruzeiro dos Peixotos está localizado a 30 km do centro de Uberlândia, Minas Gerais, sob o sol do cerrado. Conta com 494 residentes rurais e 482 urbanos distritais, totalizando 976 habitantes de acordo com o censo do IBGE de 2010^{iv}. Fontes jornalísticas de turismo descrevem o distrito por uma ótica bucólica e idílica, remetem a um lugar fora do tempo presente, possivelmente por ser parte originadora da cidade, mas também por conservar a raiz da cultura mineira religiosa e da vida rural.

É sintomático que a população do distrito conserve vividamente os hábitos rurais construídos no passado. Entretanto, quando estabeleço residência no Cruzeiro dos Peixotos em 2019, percebo costumes diferentes dos registrados pela mídia turística, pois as relações com o campo e de trabalho sofreram fortes transformações. A falta de oportunidade de empregos no distrito, por exemplo, faz com que os moradores tenham que se deslocar diariamente para trabalhar no centro urbano, o que já garante que o tempo não parou nesse lugar e muito menos que estão em plena calma quando precisam usar o transporte público.

Em minhas idas para o Cruzeiro⁵, da cidade sentido ao distrito, entro em um ônibus, faço duas baldeações. Na terceira fico feliz por ter conseguido pegar o ônibus empoeirado nesse horário, tendo em vista que o próximo só chegará pelo menos duas horas após este no qual adentrei. Chego ao Cruzeiro dos Peixotos, me deparo com um cerrado exuberante, porém invadido pelas monoculturas e criação de gado. As casas são simples e humildes, a cidade é dividida entre essas casas habitadas por famílias locais e as de veraneio, normalmente vazias. Vejo muitas pessoas voltando depois de um longo dia de trabalho, uniformizadas saindo de indústrias de adubo, sementeiras, matadouros etc.; vão ao mercado para comprar mantimentos para a casa, inclusive cereais para cozinhar para suas famílias. Alguns possuem horta em casa, mas para quem não possui, o carro vendedor de verduras passa uma vez por semana.

De acordo com as análises de Silva (2014) em sua tese, a vivência dos moradores desses distritos não pode ser dada “de antemão por definições abstratas do que sejam campo e cidade, rural e urbano” (SILVA, 2014, p. 18). As vivências dos moradores são atravessadas por relações contraditórias e conflituosas que vão além das oposições imagéticas campo e cidade. Os distritos se situam no limiar entre o

urbano e do campo, estão na borda da cidade e em meio às monoculturas. Como consequência dessas distâncias, está a dificuldade no atendimento de transporte, as falhas e ausências em recursos básicos de saúde ou infraestrutura que a cidade deve oferecer, tendo em vista a falta de políticas governamentais para que as famílias do campo possam ali se estabelecer. Constatamos que não existe descompasso temporal entre campo, distrito e cidade, mas que existem diferentes temporalidades nessas esferas de urbanidade formadas por diferentes contextos sócio-econômico-culturais e diferentes maneiras de lidar em tais ambientes e seus trânsitos.

Ao refletir sobre temporalidades, interações entre o homem e o meio ambiente, e principalmente sobre a intensidade/qualidade dessas interações, esbarro no conceito *topofilia*. Criado pelo geógrafo Yu-Fu Tuan, o neologismo descreve o campo de estudo que inclui “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio material” (TUAN, 2012, p. 135-136). Cada lugar e contexto onde nos colocamos nos oferece uma temporalidade para apreciação. São duas variáveis: a disposição da percepção pessoal no meio e a condição temporal que o contexto oferece para ser observado. O tempo e o lugar são recriados a partir da vivência de cada grupo/indivíduo durante sua experiência no meio ambiente.

Tuan diferencia as leituras do espaço feitas por quem mora no lugar e quem é apenas visitante. Um visitante possui apreciação estética superficial do local, a exemplo do jornalista turístico que enxerga apenas a aparência, ou talvez tenha sido influenciado por uma percepção pré-moldada sobre o lugar e seus habitantes. Quem habita ou está imerso consegue acessar camadas mais profundas de observação do espaço e dos hábitos com quem partilha o lugar.

Em compasso com esse pensamento e motivada a me habituar ao convívio, senti a necessidade de morar no local onde aconteceu o trabalho artístico para que de fato pudesse vivenciar o contexto a fim de compreender quais são os valores e capitais, observar como acontecem as relações de trabalho, comerciais, políticas e culturais, como se dão os acontecimentos no coletivo e no privado e para que minimamente pudesse conhecer a história do lugar e estabelecer laços de confiança com quem pretendia me relacionar, bem como contaminar-me com os costumes e hábitos locais.

Proseando, questiono sobre o surgimento do povoado datado no início dos anos 1900 (SILVA, 2004, p. 151). Contam-me que o Cruzeiro dos Peixotos surge no momento e onde foi fincada uma cruz pela família Peixoto. Com o passar dos anos, junto da cruz eram enterrados bebês que nasciam sem vida e crianças que se apressavam para deixar aquela existência seca. As flores agudamente amarelas dos ipês e os frutos de sabor forte dos pequizeiros daqui foram adubados pela carne das estrelinhas. Junto ao cemitério, com a ajuda de donativos e com a doação do fazendeiro José Camin cumprindo uma promessa de sua esposa Cherubina, por volta de 1905, levantaram uma igreja católica. Nessa paisagem, ao redor foram brotando construções e construções de casas humildes de trabalhadores do campo até se tornar um povoado rural, rústico e religioso.

Era comum, na falta de chuva, as mulheres catarem pedras do pé da cruz e colocarem em uma lata. Em procissão e reza, levavam até o leito do rio mais próximo. Molhavam as pedras. No trajeto de volta para devolver as pedras para o pé da cruz recebiam a chuva em suas costas. Durante os três meses nos quais habitei Cruzeiro dos Peixotos presenciei apenas uma chuva.

Início o próximo tópico relatando sobre o processo da BICICRUZE, desde a chegada ao local até a finalização da construção das bicicletas. Nesse momento viso abordar o segundo aspecto proposto por esse ensaio: a construção de um trabalho de arte público e colaborativo.

Citarei em notas de rodapé algumas das chaves conceituais sobre a arte pública atual, apoiados por Luiz Sérgio de Oliveira (2008). As citadas chaves foram levantadas em fase projetual da BICICRUZE, em texto publicado nos anais do GEAP 2018. No ensaio atual, essas chaves são revistas com a visão de trabalho já realizado.

Relatos sobre a BICICRUZE

Iniciei a busca por moradia. Entrei em contato com Rafael, o presidente da associação de bairro, que logo se prontificou a me auxiliar. Ele fez uma busca e deu algumas opções entre as casas que eu poderia alugar, mas me assegurou que uma dessas seria a mais oportuna, por se localizar no centro do distrito, em frente à praça principal.

Sem fiador e sem firma no cartório, por contrato verbal eu e Dona Preta combinamos que a BICRICRUZE se fixaria nesse imóvel por três meses, de julho a setembro. Tive sorte por residir e trabalhar nessa casa, sobretudo porque nesse período do ano, na estação seca, todas as folhas dos ipês amarelos caem. Eles se cobrem e depois cobrem a grama seca de flores.

Com a chave em mãos, iniciei o processo de ocupação, adaptação e instalação da residência que se pretendia aconchegante para receber visitas uberlandenses, cruzeirenses e quem mais se interessar por BICIs e pelo CRUZE. Preocupei-me bastante com a apresentação estética do lugar, apesar de ter tempo restrito de estadia. A BICICRUZE tinha duração predeterminada⁶, correspondia à quantidade de meses que consegui viabilizar com a planilha orçada do projeto.

As paredes da casa possuíam alguns desenhos e anotações, que foram deixadas pelos moradores anteriores. Pinteí algumas áreas que me incomodavam de branco neve e de preto fosco. Deixei outras para que se mantivessem também presentes resquícios da memória da casa. Frequentemente ouvia histórias sobre antigos moradores, que eram parentes e amigos dos vizinhos. Recebi também alguns desses moradores, ouvi sobre suas lembranças e mudanças pelas quais a casa passou.

Nesse primeiro momento fui me ambientando. Atentei-me para o funcionamento do local, conheci a vizinhança e criei laços. Percebi que grande parte dos moradores trabalha em frigoríficos, sementeiras ou fábricas de adubo. Essas grandes empresas da região possuem transporte próprio para os funcionários. Grande parte das mulheres cuida da casa e dos filhos, algumas produzem marmitas para venda, e algumas trabalham como faxineiras e babás no centro urbano. Os que não contam com transporte próprio precisam pegar o ônibus das cinco horas da manhã, pois o serviço de transporte público tem grande intervalo de tempo.

Observei os horários da escola, visando montar um planejamento de trabalho para o ateliê que atendesse também as crianças. Percebi várias dinâmicas do distrito, tais como projetos de capoeira, dança e futebol para crianças e jovens. Existem também alguns campeonatos que reúnem várias escolas rurais da região. Os mercados, vendas e bares não abastecem por completo o distrito, fazendo com

que grande parte da população opte por comprar mercadorias no centro. Existem algumas hortas e produções de queijo e doces tradicionais em chácaras nas bordas do distrito. O distrito tem o lixo coletado apenas uma vez por semana e não há coleta de recicláveis como no centro urbano. Não existe farmácia e o posto de saúde municipal é carente de remédios e materiais. A quantidade de cachorros na rua é enorme, pois acontecem muitos abandonos pelas redondezas, acompanhados de algum descuido da responsabilidade do município para este controle. Vários moradores sentem-se tocados pela condição de alguns deles e acabam alimentando-os, mas do lado de fora da casa. Durante a moradia no Cruzeiro, adotei uma cachorra, a Ligeirinha. Em geral, a vizinhança é solidária, unida, se importa com a vida dos que estão por perto e são gentis. Juntos pajeiam a rua, são desconfiados, questionadores e curiosos.

Preocupe-me em criar um ambiente que carregasse minhas vivências, meu gosto estético e aquilo que a BICICRUZE propunha. Por isso, para a sala levei uma estante de livros cujo conteúdo girava em torno de títulos literários, zines, algo sobre política e algo sobre arte. Nas paredes pendurei algumas xilogravuras, desenhos e pinturas sobre madeira feitas por mim há alguns anos, elas se espalhavam também pelo quarto e pela copa. Na copa havia algumas fotos de máquinas às quais desconhecia sobre o funcionamento; para mim, elas eram instigadoras de pensamentos sobre formatos e funções do que poderia ser construído no ateliê. Na cozinha só se cozinhava comida vegan, e de procedência predominante das hortas dos produtores locais, com quem fui estabelecendo amizade.

A garagem funcionava como uma antessala e também como ateliê de produções e conversas sobre a vida e a arte, lugar principal onde eu acolhia as visitas com café. Construí e coloquei alguns bancos móveis de pallet, uma mesinha de centro e coleí algumas fotos de bicicletas não tradicionais nas paredes. Era a porta de entrada para instigar a ressignificação de bicicletas e suas peças, de seus usos, dos lugares onde elas podem transitar. Também foi o lugar onde mais tarde soldamos e montamos as bicicletas.

Apesar de ser a rua mais movimentada do distrito, era possível ocupá-la e fazer nossas atividades. As crianças brincavam e andavam de bicicleta livremente. Nos

momentos mais frescos do dia íamos para a praça, levávamos os bancos e nossas pranchetas, desenhávamos no frescor da manhã ou no calor da tarde, conversávamos sobre esculturas e bicicletas ou simplesmente esperávamos o tempo passar, o entardecer.

Enquanto organizava a habitação comecei a divulgar o ateliê por meio de cartazes impressos nos principais pontos de encontro do distrito, convidava as pessoas para conhecê-lo, tomar café e prosear. Senti a população retraída. Todos passavam curiosos pela rua, mas não se atreviam a entrar. Trocavam poucas palavras. Pareciam querer ver as coisas acontecerem, mas não se sentiam confortáveis para serem protagonistas atuantes. Estrategicamente lancei um curso de arte para maiores de dez anos. Tive aproximadamente dez inscritos, com idades entre oito e doze anos.

Em um trabalho gestado entre a vontade da artista e as trocas com pessoas viventes em um determinado lugar, é necessário que se estabeleça um acordo no qual ambos saiam com saldo positivo. Em tal momento, meu interesse era atrair o máximo de pessoas para participarem da BICICRUZE. Apesar de abrir o espaço para todas as idades, e desejar integrar também adultos, despertei maior interesse de crianças. Então, adaptei-me para essa realidade e reorganizei a proposta de interação.

O projeto deveria se adequar ao meio e às possibilidades que o lugar e as pessoas me ofereciam, deveria adaptar-se ao público que se mostrava interessado, sem perder o foco na construção de bicicletas híbridas e de engenhocas de baixa tecnologia. Com o grupo formado, iniciamos as atividades: conversávamos sobre arte, sobre bicicletas, sobre a vida no distrito. Sobre artistas e trabalhos de arte, atiramos com estilingue e desenhamos o percurso das pedras, esculpimos garrafas e latas com traques, brincamos com seus sons ecoando na quadra, consertamos juntos nossas bicicletas e fizemos passeios pelas ruas do Cruzeiro, onde as crianças me apresentaram vários pontos que eram importantes para elas, tais como escola, pontos de wi-fi, comércio, suas casas, ferro-velho, bicicletaria... Dentro do ateliê-garagem, conversávamos sobre imagens de bicicletas não tradicionais que já foram materializadas⁷, tentávamos desvendar sua construção mecânica, a maneira como funcionavam e como era possível usá-las. Com isso íamos lubrificando o nosso imaginário com variedades do

que poderíamos construir com todas as peças que eram constantemente redistribuídas nos cômodos da casa, aguardando o início das soldas.

Poucos dias depois do início das atividades, era como se não houvesse hora marcada para os encontros, pois a todo o momento as crianças frequentavam os espaços ocupados pela BICICRUZE⁸. No entremeio dos encontros, outras crianças foram recebidas para se juntar às atividades.

Depois de amadurecidos os desenhos e projetos das bicicletas não tradicionais, convidei Cleverton, soldador e experiente mecânico de bicicletas para nos auxiliar com as gambiarras de baixa tecnologia e assemblages de funções. A escolha por produzir gambiarras se deu devido à carência de recursos, tanto de peças em ótimo estado e qualidade quanto pela impossibilidade de construir/trabalhar em um ateliê com máquinas e equipamentos sofisticados.

Durante a semana, em grupo, trabalhávamos lavando, lixando e pintando as peças, quadros e rodas que iríamos reutilizar. Também passávamos horas remendando câmaras de pneus. Aos finais de semana, recebíamos Cleverton, analisávamos a viabilidade dos projetos, reconhecíamos nossa matéria prima, cortávamos e soldávamos os quadros, sempre mirando materializar essas bicicletas tão desejadas⁹.

Percebe-se, em meio a essa construção colaborativa, o intenso trabalho das crianças para construir seus próprios objetos de arte (ou quase). As crianças imaginaram as funções e o hibridismo que suas bicicletas poderiam ter, pensaram sobre seus usos e sensações ao pedalar, esboçaram seus projetos originais em papel com grafite e cores, produziram maquetes com arame, fita e peças de bicicletas. Imaginaram a aparência que as BICIs teriam a partir dos formatos/modelos das peças e cores que viam espalhadas pelo ateliê. Em um processo endógeno, os construtores das BICIs e eu idealizamos e demos encaminhamentos para o que seria construído e, ao mesmo tempo em um processo autofágico, consumimos nosso próprio processo artístico, seja ele a vivência, a BICICRUZE ou as BICIs¹⁰.

Ao final tivemos oito bicicletas finalizadas (ou quase), algumas delas tiveram parcerias entre duas ou mais crianças e uma delas foi projetada por mim.



Fig. 1 - Construção de bicicletas, vista de fora da residência BICICRUZE, agosto de 2019. Arquivo pessoal.

Fig. 2 - Construção de bicicletas, vista da praça em frente à BICICRUZE, agosto de 2019. Arquivo pessoal.

Fig. 3 - Corrida de Bicicletas durante o Festival de encerramento da BICICRUZE, agosto de 2019. Arquivo pessoal.

Considerações finais

BICICRUZE aconteceu de maneira autônoma, sem convite específico ou amparo de qualquer grupo ou associação de pessoas e, para isso, foi essencial estabelecer moradia. Contar com espaço físico próprio redimensionou a temporalidade do trabalho artístico no local e, como consequência, ampliou as redes de contato e intensidade da articulação para que o trabalho pudesse acontecer em restrito período de duração.

Ao final desse processo, pude constatar que a duração e a intensidade mexeram de fato com a dinâmica cotidiana daqueles que se integraram ao processo. O simples fato de modificar a rotina dos participantes por pelo menos três meses, e possivelmente fazer com que o grupo reflita sobre questões não tão recorrentes ao dia-a-dia, pôde influenciar na mudança de hábitos de seus grupos familiares.

Na tentativa de responder a pergunta levantada nesse ensaio, a meu ver, quanto mais tempo a BICICRUZE pudesse existir enquanto ambiente físico, mais aquele espaço seria imantado pela arte e mais fértil seria a hibridização das BICIs. Acredito que BICICRUZE, ao incentivar, promover e praticar atividades excêntricas ao cotidiano dessas crianças, usou a arte como ferramenta transformadora social e acrescentou hábitos no contexto onde se inseriu. Constato que o pensamento construtivo a cada dia se ampliava nesse contexto e a capacidade de criar objetos autônomos e refletir sobre arte também. Enfim, mesmo não estando mais presente enquanto espaço físico, a BICICRUZE se mantém enquanto experiência vivida.

Notas

¹ Essa pesquisa acontece graças ao incentivo da CAPES com bolsa de doutorado, desde março de 2019.

² O nome dado a esse trabalho foi originada da junção entre “bicicleta” e “Cruzeiro” dos Peixotos. Esse trabalho recebeu incentivo da Prefeitura Municipal de Uberlândia por meio da Lei de Incentivo à Cultura, edital 2018.

³ Cruzeiro dos Peixotos é um distrito de Uberlândia, Minas Gêrias, conforme será comentado mais adiante.

⁴ Fonte: http://servicos.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms_b_arquivos/1461.pdf. Acesso em

20/08/20.

⁵ Peço licença para grafar em *Itálico* narrativas sobre histórias que ouvi ou vivências que tive durante a residência no cerrado mineiro. Advirto que elas podem carregar fortes marcas do discurso oral.

⁶ O aspecto da duração do trabalho de arte, nessa perspectiva, “desafia o caráter da visualidade”, pois “o espectador é requisitado para se relacionar com o trabalho artístico de maneira mais intensificada, com sua presença, interação e resposta” (OLIVEIRA *apud* BOEL, 2019, p. 22). Em outras palavras, o trabalho dura enquanto o espectador/participante o ativa, e nesse caso também coincide com o tempo possível de viabilização da residência.

⁷ Tínhamos três principais referenciais artísticos: Maya Pedal, Karkatag collectiv e Bike Kill. O primeiro constrói as Bicimaquinas, que são máquinas domésticas movidas por pedais. São produzidas a partir de combinações entre bicicletas velhas, concreto, madeira e metal. Karkatag collectiv é um coletivo de arte sério baseado em Belgrado desde 2009. O trabalho do coletivo inclui máquinas, instalações interativas e autônomas e objetos manipuláveis. Através de ações públicas e performances, colocando instalações e máquinas no espaço como cenografia urbana e adereços. Bike Kill é um evento competitivo anual de bicicletas customizadas promovidas pelo grupo Black Label Club, nos EUA.

⁸ Com relação ao aspecto da temporalidade, ao “se instaurar no “lugar específico” [o trabalho artístico] 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” (OLIVEIRA *apud* BOEL, 2019, p. 22).

⁹ No que tange ao aspecto colaborativo “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” (OLIVEIRA *apud* BOEL, 2019, p. 22).

¹⁰ O aspecto da desmaterialização (ou quase) diz respeito ao “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 *apud* BOEL, 2019, p. 22)

Referências

BERGER, P., LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BOEL, A. Planejamentos e reflexões para a produção de BICI_profanas. *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* / FUREGATTI, S.; LOPES, A. S.; OLIVEIRA, L. S. (Org.). Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2019. Disponível em <https://geapbr.files.wordpress.com/2019/10/anais-geap-final-1.pdf>. Acesso em 25/08/2020.

BOURDIEU, P. O capital social – notas provisórias. In: CATANI, A. & NOGUEIRA, M. A. (Org.) *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, P. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. 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. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/038.pdf>. Acesso em 26/08/2020.

SILVA, R. R. *Memórias, imagens e experiências: o município de Uberlândia a partir de seus distritos, MG (1980-2012)*. 2014. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais.

TUAN, Yu-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

Uma colcha para o leito dos ausentes: monumentos de pano cobrem as pedras da capital americana

Una colcha para la cama de los ausentes:
monumentos de tela cubren las piedras de la
capital americana

Victor Santos
Universidade Estadual de Campinas
victor.chaos@hotmail.com

Resumo

O presente artigo busca discutir *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, o maior projeto arte comunitária ainda em processo. Foi uma das principais respostas do ativismo cultural e artístico mobilizado durante os anos 80 e 90, momentos agudos da epidemia de HIV/AIDS nos EUA. Pretende-se analisar alguns aspectos de sua primeira formulação em 1987, em Washington, D.C., e sua relação de tensionamento com outros memoriais e monumentos da cidade.

Palavras-chave: monumentos; antimonumentos; LGBT; HIV/AIDS; NAMES Project AIDS Memorial Quilt

Resumen

Este artículo discute *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, el proyecto de arte comunitario más grande aún en proceso. Fue una de las principales respuestas de activismo cultural y artístico movilizadas durante los años 80 y 90, momentos agudos de la epidemia del VIH/SIDA en Estados Unidos. Se pretende analizar algunos aspectos de su primera formulación en 1987, en Washington, D.C., y su tensa relación creada con otros memoriales y monumentos de la ciudad.

Palabras clave: monumentos; antimonumentos; LGBT; VIH/SIDA; NAMES Project AIDS Memorial Quilt

Oh, chame-se outra coisa!

O que há num nome? O que chamamos rosa

Teria o mesmo cheiro com outro nome.

– William Shakespeare, *Romeu e Julieta*

Muitas das nossas disputas contemporâneas ocorrem no entorno da memória e da reivindicação de nomes. Longe de ser um fenômeno isolado ou original de nosso período, é, no entanto, indispensável reconhecer o potencial de mobilização e de comoção que essas reivindicações encontraram nas atuais agendas políticas.

Se, por um lado, há uma necessidade legítima de realizar a crítica a algumas suposições anteriormente tidas como naturais como consequência colateral desse processo, percebe-se um esforço, por parte de alguns setores, em empreender um revisionismo bastante destrutivo em torno da história e de sua legitimidade enquanto área de conhecimento científico. Em meio a essa encruzilhada, a categoria da sexualidade – posta em questão enquanto produtora de conhecimentos legítimos e de determinações indispensáveis para a análise concreta das dinâmicas sociais – é uma das principais áreas que têm sido bastante tensionadas nesse sentido.

De forma antagônica, na qual se evidencia as dinâmicas e disputas de projetos de opostos na sociedade, percebe-se por um lado o recrudescimento nas alas conservadoras de discursos e práticas políticas que buscam reafirmar uma suposta tradição de valores universais, naturais e ahistóricos do homem, da mulher, da família e os locais em que cada um deve ocupar no corpo social. Por outro lado, o acúmulo histórico dos movimentos feministas e LGBT, em relação a outros movimentos como as lutas por igualdade racial e as lutas dos trabalhadores nas dinâmicas contemporâneas do fazer político, permitiram que essas agendas se popularizassem e até, em certa medida, provocassem se não as mudanças estruturais tão concretas quanto as desejadas, ao menos tornou mais ou menos incontornável serem levados em consideração na esfera pública. As reivindicações a essa perspectiva acrítica das estruturas é posta como uma ameaça às tradições imutáveis e incontestavelmente verdadeiras, mobilizando um vasto e complexo arranjo de reações violentas, as quais não somos estranhos.

Não se trata, novamente, de um evento historicamente isolado ou particular de nosso tempo, mas parte do processo dinâmico das disputas sociais e sua interpelação de forças, negação e a superação de momentos, estes determinados e determinantes de uma série de fatores econômicos e políticos. Dessa maneira, se inserem as disputas em torno da igualdade de gênero e de orientação sexual como parte de um processo mais amplo de lutas contra as opressões.

A marginalidade e tudo o que ela mobiliza impostos aos grupos que hoje classificamos como comunidade LGBT pela ideologia que afirma a heterossexualidade como única forma de expressão sexual e organização familiar natural (RICH, 2010), não apenas cria uma série de dificuldades na vida e experiência cotidiana desses indivíduos, assim como uma série de problemáticas deve ser cuidadosamente considerada no âmbito da análise teórica.

No ambiente escolar, por exemplo, se tomarmos a discussão da sexualidade como parâmetro, se torna mais do que evidente a série de complicações impostas à formação crítica dos alunos. Olhemos, então, para os livros didáticos e o que podemos encontrar impresso em suas páginas em palavras e figuras: a colonização e o imperialismo nos permite historicizar o racismo; conhecer as lutas sufragistas oferece algum parâmetro para contextualizar um setor da luta das

mulheres por igualdade. Conforme avançamos pela histórica do século XX, como exemplo de história contemporânea das potências capitalistas, é possível que encontremos, mesmo que na forma de nota de rodapé, menção aos Panteras Negras ou ao feminismo da segunda onda. No entanto, é pouco provável que se encontre nessas páginas os nomes Revolta de Stonewall, Marsha P. Johnson ou Harvey Milk, importantes ícones das lutas pela liberação gay que darão as bases para constituição do movimento LGBT. Ao se discutir os anos de ditadura militar brasileira, não se referencia as operações de limpeza social empreendida pela polícia contra às travestis paulistanas ou a revolta de lésbicas no *Ferro's Bar*, em São Paulo, como manifestações de resistência contra o regime repressor.

Apesar das iniciativas governamentais de incluir o debate de diversidade sexual e de gênero nas escolas, como é exemplo o caderno *Escola Sem Homofobia*, as pressões conversadoras tornam o ambiente educacional bastante hostil a esses projetos, muitas vezes deturpando seu real conteúdo a fim de incitar o pânico moral frente à opinião pública.

A naturalização da superioridade dos homens sobre as mulheres e dos brancos sobre às demais raças, apesar de suas óbvias limitações de consolidação material, já foi desmistificado; porém a determinação à heterossexualidade ainda não o foi, como afirma Monique Witting:

[...] permanece dentro dessa cultura um cerne de natureza que resiste à averiguação, um relacionamento excluído do social na análise – um relacionamento cuja característica é a inevitabilidade da cultura, assim como da natureza, que é o relacionamento heterossexual. [...] A consequência dessa tendência à universalidade é que o pensamento heterossexual não consegue conceber uma cultura, uma sociedade na qual a heterossexualidade não ordene não apenas todas as relações humanas, mas também a sua própria produção de conceitos e todos os processos que escapam à consciência. (WITTING, 2017, p. 57)

Como um problema aparentemente incompreensível em sua superfície, de geração espontânea, a existência dos homossexuais, sua luta interna e sua luta política

aparecem como uma incógnita, algo que é de bom tom não mencionar porque o sexo pertence à esfera da vida privada: “não pergunte, não fale”². Essa perspectiva contribui para o sentimento de isolamento e de medo que muitos homossexuais começam a sentir durante seus anos de formação e que se mantém indefinidamente ao longo da vida – entre a chacota e as chantagens emocionais, diante do perigo eminente de serem descobertos à força, todas essas ameaças são como um princípio fantasmático que retorna e persiste sempre em retornar, um estigma que suscita uma espécie bastante particular de sofrimento àqueles que padecem do “amor que recusa a dizer seu nome” (DOUGLAS apud WILDE, 2002, p. 41), que necessita ser escondido no armário ou, quando se tem má sorte, se é arrancado dele à força.

Pode-se pensar a metáfora do armário também em sua perspectiva mais positiva: um primeiro passo para uma emancipação das opressões que atravessa às questões dos homossexuais, mas não se esgota nelas. Tirar do armário da indeterminação e dar um nome próprio, histórico de luta, de sobrevivência às normativas heterocentradas e reconhecer um rico legado cultural e artístico: é neste contexto que a ação de arte comunitária *NAMES Project AIDS Memorial Quilt* se insere, oferecendo recursos para apontar e discutir algumas das problemáticas relações anteriormente levantadas. Composto por colchas de retalhos realizadas por pessoas que desejam homenagear a memória de familiares e amigos perdidos para as doenças associadas à AIDS, o projeto recolhe esses materiais e organiza grandes exposições ao ar livre como forma de protesto e de luto coletivo desde 1987.

Com a consolidação dos movimentos pelos direitos civis da população homossexual nos EUA – processo iniciado durante os anos 1960 e que se torna mais marcadamente organizado ao longo da década de 1970 –, a luta se insere em um contexto maior de reivindicações. Os anos pós-Segunda Guerra são marcados por uma efervescência política que irá culminar na contracultura, na luta pelos direitos civis da população negra, na luta das mulheres e, após o confronto entre os frequentadores do bar *Stonewall Inn*, público composto por homossexuais e travestis, e a política em 1969, esse grupo se revolta com o histórico de abusos e violência e, organizando-se, passa a reivindicar seus direitos de cidadãos. Vale ressaltar que, nesse período, as práticas homossexuais eram criminalizadas em muitos estados norte-americanos e classificadas, até 1990 pela Organização Mundial de Saúde, como um transtorno mental.

Ao final de uma década efervescente de disputas no plano político e cultural, juntamente com a crise econômica, a ascensão da ala conservadora cristã, à sombra do presidente Reagan, transforma os rumos das mobilizações populares. Além da retração nas pautas progressistas, a nova década marca mudanças radicais que irão intervir diretamente nas vidas em escala mundial e, num primeiro momento, mais incisivamente na vida dos homens homossexuais. Em 1981, uma nova doença começa a preocupar os profissionais da saúde nos EUA e, de uma patologização a outra, do transtorno mental ao corpo infeccioso, os homossexuais foram mais uma vez reinscritos na abjeção.

Até assumir a nomenclatura atual de HIV, a movimentação no entorno da escolha de nomes para a nova doença não poderia ser um registro mais autoevidente da mentalidade fóbica da época. Num primeiro momento, deu-se a ela o nome provisório de GRID: *Gay-Related Immune Deficiency*, popularizado como “peste gay” ou “câncer gay” nos veículos de comunicação de massa, provocando um estado de pânico social que agravou as já complexas formas de opressão homofóbicas. Os conservadores se apropriaram da conjuntura para reafirmar seu discurso de que os avanços conquistados pela liberação sexual provocaram a ira e o castigo divino, manifesto nos principais grupos afetados, por buscarem transgredir a ordem natural do mundo: a heterossexualidade e o sexo reprodutivo para a constituição do núcleo familiar tradicional. (CRIMP, 2017, p. 108)

Em 1982, ao perceber-se que a doença não infectava somente homens homossexuais, foi necessária uma mudança de nomenclatura, ainda com teor marcadamente degradante. Ela é rebatizada de doença dos 5H: homossexuais, hemofílicos, haitianos, heroínômanos e *hookers* (profissionais do sexo). Nota-se que o processo de nomear a doença não é dissociado de uma série de juízos de valor condenatórios e vexatórios que acompanhou o processo de adoecimento e morte das pessoas afetadas. Em um simples nome encontra-se a latência da homofobia, do racismo e da xenofobia, o desprezo à sexualidade e às populações de classe baixa, as quais arcam com os riscos mais brutais provocados pelo vício em substâncias químicas e pela prostituição.

Afirmar que o HIV afetou principalmente os homens homossexuais seria, além de uma falsidade e má compreensão da dimensão da pandemia, reafirmar um estigma que essa categoria há anos luta para se desvencilhar. No entanto, não se pode ignorar o impacto devastador que a doença provocou a esse grupo e nem o fantasma que, mesmo nos dias de hoje, cerca de 40 anos após os anos de crise, assombra a esses homens.

O avançar dos anos em direção à próxima década é um avanço também no número de mortos e de contagiados; desconhecendo fronteiras nacionais, gênero, raça ou classe social, torna-se uma preocupação de todos, muito embora o peso bruto das estatísticas ainda recaísse sobre aqueles mesmos marginalizados. Foi apenas em 1985 que o então presidente Ronald Reagan mencionou publicamente o nome AIDS, cerca de quatro anos após a propagação dos casos, quando as dimensões da epidemia já alcançavam uma escala mundial irreversível.

O ativista Cleve Jones, que desde os anos 1970 se empenhou em combater na esfera pública a discriminação aos homossexuais e posteriormente também se engajou no combate ao HIV/AIDS, observa com indignação a indiferença e o silêncio inquietante dos políticos em relação à questão da AIDS; em entrevista³, ele recorda o completo descaso das autoridades do governo estadunidense diante das inúmeras perdas humanas. Jones enfatiza, em seus relatos desses primeiros anos de epidemia, o visível definhamento corporal de jovens que há poucos meses estavam saudáveis, cujas peles foram cobertas pelas manchas arroxeadas do Sarcoma de Kaposi, o rápido desaparecimento do seu ciclo de amigos e colegas em poucos anos, esvaziando sua vizinhança em San Francisco.

Em 1985, durante a preparação da marcha anual das velas, em memória do ativista gay e ex-supervisor de São Francisco Harvey Milk, assassinado em 1978, o ativista pede aos outros manifestantes que escrevam cartazes com os nomes daqueles que perderam para a AIDS. Ao final do evento, esses cartazes foram pregados nas paredes do San Francisco Federal Building. Observando-os em sua composição, Jones percebe que se parecem às colchas de retalhos – surge, assim, a fagulha inicial para seu futuro projeto comunitário NAMES. No entanto, a ideia só viria se materializar dois anos depois durante a Marcha Nacional em

Washington pelo Direito das Lésbicas e dos Gays, no dia 11 de setembro de 1987. A morte de mais um de seus amigos, Marvin Feldman, no início deste mesmo ano, foi o responsável pela produção da primeira colcha de retalhos do futuro acervo (AIDS Memorial; BALSAMO, FERREIRA, 2020). Esses episódios foram responsáveis pela criação do maior projeto de arte comunitária em processo e indicado ao Prêmio Nobel da Paz em 1989. O poder de seu impacto, para além de sua inquestionável capacidade de mobilização e valor cultural, se deve também à sua itinerância por diversas cidades em território estadunidense e outros países.

NAMES Project AIDS Memorial Quilt se apropria de uma tradição de costura observada em inúmeros povos espalhados ao redor do globo, em diferentes períodos históricos. O termo *quilt*, aqui traduzido como colcha, mais especificamente, colcha de retalhos, pode se referir tanto ao objeto quanto ao ato de fazê-lo. Para seu idealizador, a utilização da colcha de retalhos lhe apareceu como uma imagem de conforto e acalento em momento de profundo pesar. Jones reconheceu nesse projeto uma dupla possibilidade de ganhos: o ato de produção de uma colcha em homenagem a um ente perdido propicia uma relação terapêutica benéfica para quem o realiza, além de funcionar também como uma ferramenta para que a mídia compreendesse que, na realidade, aquelas estatísticas assombrosas se referiam a seres humanos reais (BBC NEWS, 2020). Diz ele: “se todos esses corpos fossem expostos num campo aberto, apodrecendo debaixo do sol, então as pessoas seriam obrigadas a encarar o problema” (BBC NEWS, 2020).

Cada colcha tem intencionalmente o tamanho aproximado de uma cova, cerca de 1,80m de altura por 1m de largura. Por sua vez, as colchas são costuradas em grupos de oito, formando um bloco; e cada bloco forma um grupo de quatro. A forma de junção de diferentes pedaços de tecido de cores, tamanhos e texturas diferentes tornados como a unidade da colcha se expande na formação de outros subgrupos que, numa visão panorâmica, forma uma única colcha de retalhos comunal. Para Jones, o valor de mostrá-las todas juntas daria a dimensão de quanta terra seria coberta caso esses cadáveres fossem enfileirados (BBC NEWS, 2020).



Fig. 1 - Frames do vídeo: “NAMES Project AIDS Memorial Quilt and activism in Washington, D.C. and Los Angeles, Norman Yonemoto Collection, 1988. Direitos: UCLA Film & Television Archive

As exposições públicas de NAMES não se restringiam apenas à exibição das colchas de retalhos; há uma ritualística fúnebre própria ao evento. Oito voluntários executam o cuidadoso ato de desdobrá-las enquanto um orador recita os nomes dos falecidos rememorados nos tecidos. Os visitantes, compostos majoritariamente pelos feitores das colchas, por amigos e familiares, mas também por outros transeuntes que se veriam compelidos a se aproximar dessa demonstração pública de pesares, prestavam suas homenagens, despediam-se, encaravam sua própria mortalidade e destino; para muitos, as exposições de NAMES foram os únicos espaços em que lhes foi permitido experienciar seu luto, pois não raramente as famílias de sangue dos mortos excluía os amantes e amigos de suas cerimônias. (ABC News Washington, 1987)

A escolha do local e ocasião para a primeira demonstração pública do projeto não foi leviana. Cleve Jones relata: “[Washington, D.C.] é uma cidade conhecida por seus monumentos, feitos de pedra e aço, e nós levamos um monumento lá que era feito de pano e linha, costurado por americanos comuns e pessoas ao redor do planeta inteiro que amaram alguém que morreu de AIDS e que queria que fosse lembrada” (BBC News, 2020).

A disputa pela memória é também uma disputa pelo nome dos mortos, por aqueles que devem ser preservados da deterioração natural do tempo. Dessa, como demonstra Aleida Assman, pode-se compreender a importância dos espaços de rememoração para uma cultura:

A memória cultural tem como núcleo antropológico a memoração dos mortos. Isso significa que as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras. A memoração dos mortos tem uma dimensão religiosa e outra mundana, que se opõe entre si como *pietas* e *fama*. Piedade é obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos. Piedade é uma coisa que somente os outros, isto é, os vivos podem ter pelos mortos. Já a *fama*, isto é, memoração cheia de glórias, cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida. A fama é a forma secular da autoeternização, que tem muito a ver com a autoencenação. (ASSMAN, 2011, p. 37)



Fig. 2 - Frames do documentário: "Half Million Strong: For Love & For Life", direção de Barbara Jailaby, 1987. Direitos: KBDI-TV Production.



Fig. 3 - Frames do vídeo: "NAMES Project AIDS Memorial Quilt and activism in Washington, D.C. and Los Angeles, Norman Yonemoto Collection, 1988. Direitos: UCLA Film & Television Archive

As formas de preservação da memória carregam em si disputas de poder próprios ao seu momento histórico e se desenvolvem, invariavelmente, como mecanismo de segregação: o que se mantém como imagem da cultura e o que é relegado ao esquecimento. Na fala de Jones, é perceptível as diferentes perspectivas de mnemônicas e narrativas postas em jogo, metaforizadas a partir da comparação formal entre materiais empregados na construção desses espaços, seus meios de rememoração e os grupos que mobiliza. Por meio de um depoimento aparentemente simples, encontram-se recursos de análise que, postas diante da totalidade do contexto descrito, evidenciam as disputas políticas e interesses antagônicos entre classes dominantes e aquelas populações que convenientemente morriam em ritmo acelerado.

A capital dos Estados Unidos ostenta em seu patrimônio material sua narrativa memorial de *fama*, a "autoencenação", como afirma Assman, de si mesmos enquanto potência imperial da contemporaneidade, de berço da democracia ocidental, terra da liberdade individual, conquistada por meio da Constituição de 1787, cuja paternidade é disputada entre os signatários humanos e a inspiração divina. Erguem-se a essa narrativa os monumentos gloriosos para celebrar uma cultura, à imagem e semelhança da moda imperial romana, satura a paisagem de

imponentes construções alvas de granito e mármore como coerção argumentativa. Entre tantas construções comemorativas, destacam-se o de maior opulência, não ao acaso aqueles que condensam na paisagem a memória da política burguesa e da guerra, como são exemplos: os memoriais para os presidentes Thomas Jefferson e Lincoln, o memorial para a Guerra do Vietnã, para os veteranos da Guerra da Coreia, da Segunda Guerra Mundial, a tumba para o “Soldado Anônimo”. Saturada por essas histórias, a cidade é mais povoada por fantasias e espectros do que pelos vivos; a capital Washington promove-se como uma cidade da memória, mas vale questionar: memória de que tipo? Memória de quem e para quem? Nas palavras de Walter Benjamin, os bens culturais, os “despojos” da história dos dominados, nada mais são do que a herança transmitida dos vencedores do passado, os formatadores das condições do presente, a seus descendentes vivos, os vencedores de hoje, seus perpetuadores. (BENJAMIN, 1994, 225)

Se a memória cultural dos monumentos de Washington, D.C. apelam para dimensão da fama, NAMES é claramente um espaço para a piedade. Ao negar a retórica do poder das representações heroicas, é possível inseri-lo no contexto estético dos antimonumentos. Marcio Seligmann assim os define:

[...] o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. Os antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos. (SELIGMANN, 2016, p. 50)

Há uma relação convincente entre NAMES e o monumento de 1982, idealizado pela arquiteta Maya Lin, “Monumento aos Veteranos do Vietnã”, como exploram Blair e Michel (2007). Não há documentação que prove se houve ou não uma influência direta deste no processo de concepção de Cleve Jones; no entanto, algumas sincronicidades esteticamente potentes surgem para encaminhar reflexões quando comparadas as duas experiências.

Monumento aos Veteranos do Vietnam, mesmo tratando-se de uma obra de cunho comemorativo – ou justamente em decorrência do fato de sê-lo –, provocou inúmeras polêmicas quando inaugurado por não fazer diversas concessões às formas mais tradicionais do gênero, na qual o elemento figurativo produz um claro efeito pedagógico e moral. Num declive do terreno, se instala, lado a lado, uma série de granitos negros nos quais se inscrevem os nomes dos soldados que lutaram na referida guerra, sem patentes, datas ou localizações geográficas. A superfície do material reflete os transeuntes e a paisagem ao redor.



Fig. 4 - Memorial dos Veteranos da Guerra do Vietnã. Direitos: *Creative Commons.org* - CC BY-SA 3.0.

Além do emprego do nome próprio e a horizontalidade (BLAIR; MICHEL, 2007, p. 598), divergindo da verticalidade observada em grande parte dos monumentos, ambas as obras em questão homenageiam, em certos termos, uma derrota: da vida sobre a inexorabilidade da morte. Por essa razão, a obra de Maya Lin está cuidadosamente assinalada como um memorial para os veteranos e não um

memorial de guerra (BLAIR; MICHEL, 2007, p. 601. No entanto, os meios de sua expressão, a quem essa derrota se refere e as instâncias que ela mobiliza, são radicalmente distintas, e essa distinção encontra meios materiais e estéticos de expressão. A retórica do monumento persiste, ainda que em seu caráter de “anti-heroísmo”, uma demanda do Estado, ou seja, a narrativa da história que esse Estado busca transmitir; uma história belicista, um monumento que oculta a derrota da maior potência militar mundial e que, por meio da inversão, não coloca em questão a ideologia imperialista estadunidense e o peso destrutivo que ela despende sobre outras nações, um exemplo ideal para a máxima benjaminiana: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

As colchas de retalhos de AIDS Memorial Quilt radicalizam a horizontalidade, atirando-a ao chão, ao lugar próprio dos cadáveres. A frieza austera da pedra esbranquiçada ou negra é substituída pelo calor dos cobertores coloridos, feitos para a escala e os usos do corpo – um corpo ausente, que após a infecção foi se subtraindo, emagrecendo até que lhe desaparecesse a vida. Junto ao cobertor, usado como base comum, com suas dimensões padronizadas, uma série muito vasta de outros materiais, técnicas e intervenções diretas no momento da exibição coletiva são empregadas para evocar a memória daquele indivíduo homenageado; a colcha se torna um espaço biográfico no qual se narra as diversas instâncias profissionais, afetivas e simbólicas de alguém; uma ação ao mesmo tempo privada, contida no ato do fazer, do sofrimento e da homenagem, escapa a essa esfera estritamente pessoal para tornar-se parte de uma celebração coletiva pela memória, na qual cada colcha é um testemunho indiscutível de uma biografia correspondente a um indivíduo específico. Porém, ela também funciona, dialeticamente, como um espaço vazio de personalismo, onde se projeta a presença-ausência de qualquer ente querido que foi morto ou que irá morrer pelo vírus.

Num ato de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), NAMES opera de muitas outras maneiras particulares. Trata-se de uma iniciativa que parte da sociedade civil, de um militante e de seus associados, feito pela mão do cidadão comum a partir de materiais cotidianos, que dão forma a um objeto de uso cotidiano; um “antimonumento” que não apela para heroísmo ufanista como

fonte de comoção. Esses nomes, varridos para debaixo do tapete, se impõem ao olho do governo ao acamparem diante da “casa do povo americano” para que ele não possa mais desviar o olhar; uma ação temporária e cuja materialidade é frágil diante da passagem do tempo, que após sua apresentação e jornada por diversas cidades, se recolhe, é dobrada e guardada de volta a seu acervo, ou ao “armário” da história estadunidense.



Fig. 5 - Frames do vídeo: “NAMES Project AIDS Memorial Quilt and activism in Washington, D.C. and Los Angeles, Norman Yonemoto Collection, 1988. Direitos: UCLA Film & Television Archive.

Vale ressaltar que este “antimonumento” não é uma marca de identidade dos grupos LGBT, ou dos homens gays, mais especificamente. NAMES Project AIDS Memorial Quilt se insere num contexto mais amplo de produções que respondem à AIDS na interseção entre prática política e artística.

Diferentemente de outras iniciativas de celebração pública que marcam o fim de um conflito, NAMES não se insere nessa perspectiva, já que a questão do vírus HIV está longe de ser solucionado. Os avanços tecnológicos não ocorrem de maneira homogênea ao redor do globo. Em países da centralidade do capitalismo, como boa parte da América do Norte e Europa Ocidental, tem-se uma situação menos dramática; no entanto, mesmo ali, as desigualdades sociais são fatores determinantes para o acesso a tratamentos e prevenção, a situação se agrava. Nas periferias do sistema, as formas de combate são ainda mais desiguais. Mesmo no Brasil, que possui tratamento gratuito pelo SUS, o acesso a esse tratamento na prática é dificultado pela distância entre os projetos de lei e a realidade concreta.

Pensando numa perspectiva que insere os EUA e sua atuação na geopolítica mundial, os usos ideológicos de sua coleção de monumentos contribuem para exportar discursos que louvam a ideia de liberdade e da democracia burguesa. A exportação dessas ideias em abstrato é aparelhado para a implementação de medidas de subjugação político-econômica ao longo do globo. Iniciativas como NAMES também precisam ser inseridas dentro desse contexto. Os esforços, verdadeiramente nobres e importantes, resultantes do projeto possuem um limite de alcance, um limite que, quando extrapola as fronteiras nacionais, serve a apenas um restrito número de aliados políticos de equivalente poderio político-econômico ao norte-americano ou em regiões estratégicas de interesse. Mesmo reivindicando um local de celebração e de memória de pessoas cujos direitos, na época, encontravam-se ameaçados e subjugados por uma série de políticas de silenciamento, a possibilidade de concepção de um projeto como NAMES é um privilégio restrito. Pensamos no Brasil da década de 1980 e nos fantasmas da ditadura civil-militar que, na época, abrandava sua ação direta e que, mesmo hoje, é uma presença que constantemente ronda nossa organização política. Em meio a crises econômicas e às intensas disputas para a construção de um novo projeto de país, um local público que permitisse rememorar as perdas pelo HIV não poderia

nem ser concebido como um sonho distante. Hoje, mais de trinta anos passados, diante de lampejos de tantos perigos em que “o inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, p. 22), uma proposta como esta se mantém igualmente à distância, não importa que outro vírus já tenha assumido o protagonismo das manchetes.

Notas

¹ A utilização dos termos “ideologia” e “ideológico” aqui possui uma significação bastante específica. Eles não são empregados da mesma maneira que aparecem no discurso corrente, como, por exemplo, um mero conjunto de ideias ou mesmo um conjunto de ideias e posturas que dizem respeito a determinado grupo; nem mesmo trata-se de uma “visão de mundo” ou “formas de consciência específicas”. Mauro Iasi, se aproximando do modo como Marx e Engels empregam a categoria de ideologia em suas obras, apresenta esta categoria como uma “inversão”, ou seja, um ocultamento de relações que, numa sociedade dividida em interesses antagônicos, se transmite enquanto universal e natural um interesse particular (o das classes dominantes), e não como uma ferramenta particular de dominação. Essa relação invertida se expressa nas mais diversas esferas da vida como na política, na religião e nas representações artísticas, por exemplo. Nas palavras de Marx e Engels em *A Ideologia Alemã*: “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes”. (MARX; ENGELS, 2007, p. 47 apud IASI, 2015, p. 12).

² Referência ao slogan “*Don’t ask, don’t tell*” do exército norte-americano, que tinha como um dos intuitos encobrir a homossexualidade de seus membros.

³ Entrevista de Clive Jones concedida para BBC World News em 2020: “Witness History: The stories of our times told by the people who were there”.

Referências

ABC NEWS WASHINGTON, *First Display of Aids Quilt at The Mall in Washington* (11/10/87). Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KnjMvq6qrLE&t=102s>. Acesso em 30/08/2020.

AIDS Memorial. *Quilt History*. Disponível em <https://www.aidsmemorial.org/quilt-history>. Acesso em 30/08/2020.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

BALSAMO, Anne; FERREIRA, Leticia. *Video Essay the AIDS Memorial Quilt: Origins, Legacy, Futures*. Dean, School of Arts, Technology, and Emerging Communication (ATEC) at UT Dallas. Parceria National AIDS Memorial. Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=7HsDs3YRRZg&feature=emb_logo. Acesso em 30/08/2020.

BBC World News: *Witness History: The Stories of Our Times Told by the People Who Were There*. Entrevista com Cleve Jones. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hX0Ju8lhoXQ>. Acesso em 30/08/2020.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLAIR, Carole; MICHEL, Neil. The AIDS Memorial Quilt and the Contemporary Culture of Public Commemoration. *Rhetoric & Public Affairs*, East Lansing, Michigan, v. 10, n. 4, p. 595-626, 2007.

CRIMP, Douglas. *AIDS: análise cultural/ativismo cultural*. Tradução Daniel Lühmann. In: *Histórias da Sexualidade: antologia*. Organização Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

IASI, Mauro Luis. *Alienação e ideologia: a carne real das abstrações ideais*. In: *Anais NIEP-Marx: Marx e marxismo 2015: Insurreições, passado e presente*. Niterói, 2015. Disponível em <http://niepmarx.blog.br/MManteriores/MM2015/anais2015/mc47/Tc472.pdf> Acesso em 30/08/2020

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e a invisibilidade lésbica. *Revista Bagoas*, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, jan./jun. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução e introdução Barbara Heliodora. - [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WITTIG, Monique. *Pensamento "Straight"*. Tradução Julia Pereira Lima. In: *Histórias da Sexualidade: antologia*. Organização de Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

WILDE, Oscar. *De profundis e outros escritos do cárcere*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

A arte de interações: Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho-PR¹

El arte de las interacciones: Eugênio de Proença Sigaud en Jacarezinho-PR

Luciana de Fátima Marinho Evangelista
Universidade Federal Fluminense | Universidade Estadual de Maringá
lufmaev@yahoo.com.br

Resumo

Grande defensor da pintura mural, Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979) produziu sua maior obra, nessa técnica artística, na catedral diocesana do município paranaense de Jacarezinho. As pinturas cobrem 600m² de superfície e foram realizadas entre os anos de 1954 e 1957, por encomenda do bispo Dom Geraldo Proença Sigaud, que era irmão do artista. A análise se orientou pela definição da arte como ação coletiva, estabelecida na sociologia de Howard Becker, analisando as interações da sociedade local com o artista e sua obra. O estudo valeu-se, principalmente, de notícias e discussões travadas na imprensa, entrevistas além das próprias pinturas murais. Sigaud foi um verdadeiro *flâneur*, ao observar o cotidiano e das tensões sociais em Jacarezinho; nesse sentido, o artigo destaca a atitude do arquiteto-pintor de observar a paisagem paranaense e criar uma galeria de retratos e tipos sociais.

Palavras-chave: pintura mural; Catedral Diocesana de Jacarezinho; Eugênio de Proença Sigaud

Resumen

Gran defensor de la pintura mural, Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979) realizó su mayor obra, en esta técnica artística, en la catedral diocesana del municipio de Jacarezinho en Paraná. Las pinturas cubren 600m² de superficie y fueron realizadas entre 1954 y 1957, por orden del obispo Dom Geraldo Proença Sigaud, hermano del artista. El análisis se guió por la definición del arte como acción colectiva, establecida en la sociología de Howard Becker, analizando las interacciones de la sociedad local con el artista y su obra. El estudio utilizó principalmente noticias y discusiones en la prensa, entrevistas además de los propios murales. Sigaud fue un verdadero *flâneur*, observando las tensiones cotidianas y sociales en Jacarezinho, en este sentido el artículo destaca la actitud del arquitecto-pintor de observar el paisaje de Paraná y crear una galería de retratos y tipos sociales.

Palabras clave: mural; Catedral Diocesana de Jacarezinho; Eugênio de Proença Sigaud

No ano de 1954, Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979) deixou a cidade do Rio de Janeiro e fixou residência no norte do Paraná. O motivo da mudança foi a parceria estabelecida com o então bispo de Jacarezinho e seu irmão, Dom Geraldo de Proença Sigaud (1909-1999), que encomendou, entre outras coisas, 600 m² de pintura mural para a Catedral Diocesana de Jacarezinho.

Sigaud foi um dos maiores entusiastas da pintura mural no Brasil. Seu explícito posicionamento a favor dessa técnica artística tem 1935 como marco, ano em que escreveu vários artigos em defesa da pintura mural para o periódico *Bellas Artes*², dirigido por Quirino Campofiorito, e em que ingressou no grupo Portinari, concebido para o estudo de pintura mural e de cavalete.



Fig. 1 - Vista aérea da Catedral. Fotógrafo: Alfredo Jorge, anos 2000.

Sigaud fez intervenções arquitetônicas em um projeto com execução em andamento, idealizado inicialmente pelo bispo Dom Ernesto de Paula e o arquiteto Benedito Calixto Netto. O conjunto pictórico ficou disposto em forma de pinturas emolduradas e barrados em arabesco, que se tornaram a marca da Igreja de Nossa Senhora Imaculada Conceição e São Sebastião (fig. 1). O conjunto de pinturas se tornou a maior criação mural do pintor Sigaud.

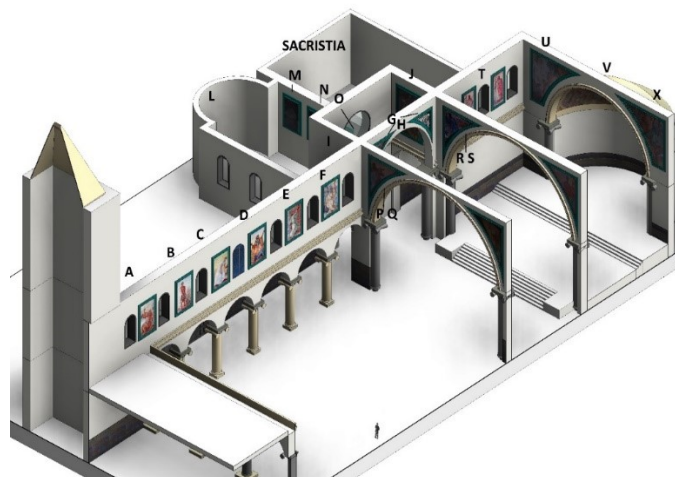


Fig. 2 - Lado esquerdo do templo em maquete eletrônica com levantamento de imagens de Sigaud, baseado no projeto original de Calixto Netto e Eugênio Sigaud, autoria: Victor Hugo Marinho Evangelista. NA NAVE: A. O sacrifício de Abraão; B. Moisés e a sarça ardente; C. Rute; D. Juíza Débora; E. Páscoa; F. Moisés e a Rocha; NO TRANSEPTO: G. Ladainha de Nossa Senhora; H. Ladainha de Nossa Senhora; I. Nascimento de Cristo; J. Expulsão do Paraíso; CAPELA DE SÃO SEBASTIÃO: L. Tributo do Norte do Paraná a São Sebastião; M. Virtude Cristã; N. Martírio de São Sebastião; O. Virtude Cristã. NAVE/TRASCEPTO/ALTAR-MOR: P. Profetas Q. Profetas. R: Profetas; S: Profetas; NO ALTAR-MOR: T. As chagas de Cristo. U. Evangelistas. V. O Povo de Jacarezinho e o seu Clero na Promulgação do Último Dogma de Pio XII. X. Evangelista.

No programa iconográfico da catedral (figs. 2 e 3), chama atenção a quantidade de representações de cenas do Antigo Testamento. Somente na nave principal há 12 pinturas murais baseada nos profetas da Bíblia. Eles também podem ser encontrados na Capela do Santíssimo e, ainda, no transepto. Além disso, faz-se uma homenagem a São Sebastião na capela projetada para homenagear São Sebastião, decorada com duas pinturas emolduradas de temas voltadas ao santo, *O Martírio de São Sebastião* (1954) e *Tributo do Norte do Paraná a São Sebastião* (1955). Destaca-se, também, a abordagem da temática de Cristo, tanto que sua representação indica a criação com aspectos singulares da imagem de Jesus, o que permite reconhecer a construção de um Cristo sigaudiano. No espaço destinado a reverenciar o Sacramento da Eucaristia há duas pinturas murais emolduradas com referências a Cristo, *O Sermão da Montanha* (1955) e *O Encontro de Jesus Cristo com o Espírito Santo* (1955). No transepto, além das ladainhas, se encontram composições figuradas pelos profetas, mais a passagem bíblica da expulsão do paraíso e três pinturas murais da vida de Cristo, o nascimento, a crucificação e o vazio emoldurado que deveria ser a sua ressurreição.

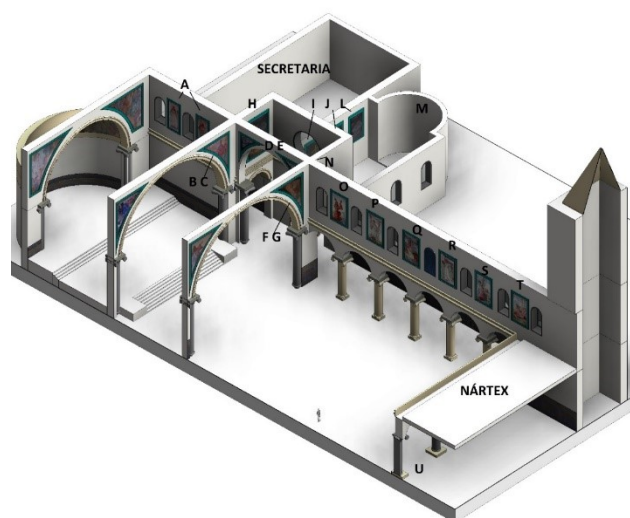


Fig. 3 - Lado direito do templo em maquete Eletrônica com levantamento de imagens de Sigaud, baseado no projeto original de Calixto Netto e Eugênio Sigaud, autoria: Victor Hugo Marinho Evangelista. NO ALTAR-MOR: A. As Chagas de Cristo.; NO ALTAR-MOR/TRANSEPTO/NAVE: B. Profetas; C. Profetas; F. Profetas; G. Profetas; NO TRANSEPTO: D Ladainha de Nossa Senhora; E. Ladainha de Nossa Senhora; H. Crucificação; N. Vazio emoldurado; NO SANTÍSSIMO: I. Virtude Cristã; J. Sermão da Montanha; L. Virtude Cristã; M. Encontro de Jesus com o Espírito Santo; NA NAVE: O. Eliseu pedindo chuva para o deserto. P. Moisés.Q. Judite. R: Éster; S: Aron provando a existência de Deus; T. Melquisedec. NO NÁRTEX: U. Batistério.

Rute, Ester, Judite, Moisés e outras tantas personagens bíblicas foram selecionados para representar *As Doze profecias da Vinda do Messias*. Nos demais, os quatro Evangelistas, as virtudes cristãs e o batistério são temas que dão forma a outros 13 pinturas emolduradas. Essas mais de 40 pinturas murais emolduradas estão distribuídas por seis ambientes: altar-mor, presbitério ou coro, transepto, nave, capelas secundárias, nártex. É bom se lembrar da existência, na igreja, de outros ambientes, sem pinturas emolduradas, mas com barrados em arabesco – pequenos altares nas laterais do altar-mor e nas do nártex. Além disso, Sigaud só não decorou o ambiente da secretaria e da sacristia.

Da parte que competia a Sigaud, um detalhamento desse processo criativo foi dado ao público, em 1954, quando Quirino Campofiorito noticiou seus planos para a encomenda recebida. No qual consta:

Encontra-se no interior do Estado do Paraná, o pintor e arquiteto Eugênio de Proença Sigaud. Sua demora na cidade de Jacarezinho será de dois anos, pelo menos, pois o aplaudido artista tem a incumbência de realizar algumas decorações murais em igreja local e em outras nas proximidades. Escreve-nos Eugênio Sigaud, dizendo que a tarefa é de muita responsabilidade, pois se trata de murais de grande extensão, interiores e exteriores. Os primeiros serão executados a “óleo e cera” e os externos, a ‘fresco’. A perícia bem reconhecida do nosso artista leva a entender a responsabilidade para com a pintura mural. Eugênio Sigaud foi sempre apaixonado pelas técnicas que mais se adaptam, ou que são realmente próprias para a pintura no muro. Por essa razão pôde ele agora dispor do processo que melhor lhe parecer, ora para um muro interno ora para uma fachada, levando em conta a agressão dos fatores menos atmosféricos que são bem diferentes, num e noutro caso. (CAMPOFIORITO, 1954, p. 7)

A previsão de dois anos acabou por se prolongar e o artista concluiu a pintura mural em 1957. E, por razões desconhecidas, somente a parte interna foi decorada por Sigaud, pois os afrescos para a parte externa não foram concretizados.

Nessa matéria, além da manifestação do processo criativo de Sigaud, também é possível constatar a alegria de Quirino Campofiorito em noticiar que finalmente havia se dado a oportunidade ao amigo artista de realizar uma grande encomenda de pintura mural, a qual acabou por ser mesmo a maior de sua vida. E o crítico de arte escreveu em sua coluna da seguinte maneira:

Apraz-nos saber que a este artista foi proporcionada tão grave tarefa. Eugênio Sigaud, desde a juventude, sonha com a pintura mural. Tem sido seu anseio permanente. Toda sua obra pictórica revela isto. [...] Entrando em contato, agora, por tão longo tempo com a vida do interior, o nosso bravo muralista Sigaud saberá bem tirar proveito para a criação de obras que sejam interpretações inspiradas no âmbito da vida rural brasileira. Entre encomendas agora feitas a Eugenio Sigaud somam-se também os “cartões” para alguns vitrais. (CAMPOFIORITO, 1954, p. 7)

Mais que noticiar, Campofiorito valoriza o trabalho de Sigaud ao abordar na matéria questões como a singularidade do trabalho em Jacarezinho consistir na interpretação da vida rural brasileira, o que seria executado por um “bravo muralista” que estava a mobilizar sua experiência técnica e habilidade na produção de tintas para definir os procedimentos a serem adotados em suas atividades em Jacarezinho, ou como o próprio discorreu:

A técnica do “óleo” misturado à “cera”, resulta num processo misto de grande resistência quando o painel escapa ao sol direto e as chuvas, portanto, as mudanças extremadas de temperatura e densidade de umidade. O a “fresco” pelas condições que lhe são particulares, dadas pela cal, pelas cores absolutamente resistentes a essa, e pela integração da pintura na própria natureza ao reboco, desde que esta seja cuidadosamente realizado, não tem as intempéries. Eugenio Sigaud não poderia escapar a esses cuidados, quando lhe apresenta a oportunidade de levar a cabo, uma obra de semelhante volume. E a sua consciência de pintor obreiro, e a possibilidade de tratar processos mais complexos e diferentes, que o induzem a aplicar-se à uma obra com as responsabilidades devidas. Sempre se aplicou às soluções marcantes da composição digna da

severidade do muro. Desenvolveu, enfim, uma consciência pictórica que jamais se acomodou, muita relutância, aos limites do quadro de cavalete. Animado assim não se quedou nas técnicas rigorosas do mesmo e enfrentou sempre os processos que escapam à comodidade respectiva. O “óleo” a aquarela, e o “guache” servem-lhe para os pequenos estudos, para os “croquis”. Nas obras de caráter definitivo prefere escapar da comodidade desses processos, para se intrometer pela complexidade da pintura a “cera fria”, a encáustica (“cera quente”), a tempera (a ovo e a caseína), e o “a fresco”.
(CAMPOFIORITO, 1954, p. 7)

Dedicado à decoração mural desde 1935, muitas das pinturas em cavalete do arquiteto-pintor eram verdadeiros estudos murais. Quirino Campofiorito, em sua coluna jornalística, valoriza esse percurso de quase 20 anos de preferência por essa técnica artística. Nesse sentido, ressalta um traço de Eugênio que era o empenho ao estudo de tintas. Conhecido, por além das tintas a óleo, também ter se preocupado em trabalhar com outras tintas, como a encáustica e a têmpera. Aliás, no caso da obra em Jacarezinho, o pintor fez todos os murais em encáustica.

No mais, reconhece-se a catedral como uma obra coletiva que surge da interação do arquiteto-pintor com o irmão, autor da encomendado, com a cidade e seus moradores, de maneira a demonstrar as ressonâncias dessa relação no desenvolvimento do trabalho de criação. Inclusive, a partir do costume de flunar por Jacarezinho e região e desenvolver um olhar de estranhamento em relação à cultura local, a paisagem regional e o cotidiano dos trabalhadores rurais se tornaram objeto para a criação do poema *Norte do Paraná*:

Empolga a terra roxa revolvida por sobre camada e camadas de
outras terras

O ondular sanguíneo do mar rubro-escuro, sentindo-se a presença
das agitações da composição de uma terra virgem

Matas, montanhas e campos, tudo estranho, exótico belo e
aterrador.

Convulsionado, espetacular

Ondas mansas de cafezais, indo e vindo da gama verde à azul

Violáceo no horizonte infinito das planícies do Norte.

O homem, de enxada em punho, ínfimo, mesquinho, espectro de formiga.

De perto, ao longe, não se vê ninguém. É que desaparecido no meio da folhagem, realiza solitário a ciclópica tarefa de um Hércules de hoje, quando Djanira é a mulher e são os filhos embrenhados por entre os cachos vermelhos do café em grão. (Eugênio Sigaud, *Norte do Paraná*. In: GONÇALVES, 1981)

Essa composição foi elaborada em 1959 e a encontramos na obra biográfica *Sigaud: o pintor dos operários*. No poema, mais uma vez, há o destaque à terra roxa e o pintor-*flâneur* cria uma evidência do seu fascínio em observar a paisagem local, bem como as singularidades da vida do trabalhador no campo. Se na construção civil o trabalhador se misturava aos andaimes, estruturas de cordas, baldes e outras ferramentas e materiais, no trabalho agrícola era a terra, a mata, a enxada, os cafezais que se misturavam aos corpos dos trabalhadores.

Sobre o cotidiano do arquiteto-pintor no interior do Paraná, encontramos a descrição de sua rotina, por Waldetaro, nestes termos: “ele dizia: - ‘Jacarezinho é uma cidade tão movimentada que eu atravesso a rua lendo jornal’. Ele costumava ir ao correio, pegava sua correspondência, religiosamente e vinha para a Catedral. Lia 1º o jornal, colocava o guarda-pó e eu também”. (DIAS, 1985. p. 44)

As formas de interação do artista no cotidiano da cidade também foram relatadas na biografia do pintor, do seguinte modo: “Nas suas horas de folga, Sigaud passeava pela cidade, fazendo amigos pelos bares e calçadas. Esses tipos humanos iam integrar as suas pinturas murais da Catedral”. (GONÇALVES, 1981, p. 67)

Sua formação em arquitetura e orientação política de esquerda lhe capacitavam a pensar o lugar sob o crivo da crítica ao sistema capitalista, embora partilhasse em alguma medida da empolgação em relação às transformações de seu tempo e acerca do futuro, como se pode conferir nas qualificações sobre a região: “zona é futura, a lavoura vai de vento em popa e a civilização a segue” (CAMPOFIORITO, 1956), publicada por Quirino Campofiorito ao comentar, em *O Jornal*, notícias enviadas pelo arquiteto.

Essa atitude repercutiu na composição de sua pintura mural para a catedral de Jacarezinho, pois, nelas, Sigaud apresenta a sua percepção sobre a região e seus moradores. Além do mais, o hábito de fazer da observação dos trabalhadores na construção civil uma das formas de inspiração para sua poética é reiterado nas ponderações feitas por esse pintor em 1978 ao crítico de arte Frederico Moraes, remontadas no livro *Núcleo Bernadelli: a arte brasileira nos anos 30 e 40*:

Em depoimento que me deu, afirmou: “Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. A meu ver, toda arte serve aos interesses políticos. A liberdade de criação, porém, é fundamental. Antes, em 1972, já declarara: “minha pintura nunca foi um ato gratuito, nem mesmo minha arquitetura. É, antes de tudo, uma atitude consciente e firme, uma finalidade com objetivos artísticos, políticos e sociais. Celebro com ela, especialmente, a magnitude e a grandeza do trabalho humilde do operário, este trabalhador anônimo em todos os setores da grandeza da Pátria. (MORAIS, 1982. p. 89)

Por outro lado, os moradores da cidade não só tinham consciência dessa sua atitude, como também o analisavam e tentavam influenciar os seus modos de ver e representar a localidade nas pinturas, conforme podemos verificar no relato para a imprensa, em 1975, de um morador local, testemunha da passagem de Sigaud por Jacarezinho, o Thomaz Aimone³,

[...] “O dr. Eugênio reuniu o útil ao agradável: pintou não só as figuras santas como também a vida de Jacarezinho”. Revela o professor que Sigaud tinha um gênio explosivo. Lembra que “a catedral foi construída num terreno onde era anteriormente o segundo cemitério da cidade”. Em conversa com Sigaud, o professor Tomás deu sua opinião sobre uma das suas figuras, criticando as pernas compridas e “deformadas” de um de seus profetas. Sigaud, as vezes demonstrando um agudo senso de humor, disse ao professor que usaria seu rosto para àquela figura. “Bastava ele olhar para uma pessoa que ele já sabia pintá-la. Ele tinha uma memória visual fantástica” concluiu. (*Folha de Londrina*, 1975, p. 2)

A narrativa de Tomás Aimone, por um lado, permite verificar a interação do artista com os moradores e como, até mesmo de forma anedótica, isso interferiu na composição das pinturas e, de outro, apresenta novos modos de olhar para a pintura de Sigaud; nesse caso, de modo mais positivo no sentido de reconhecer sua “memória visual fantástica” e sem o tom depreciativo do padre Probst e menos desconfiado do que os da moradora Eleusa.

Aliás, a anedota e o tom mais bem-humorado igualmente aparecem na própria perspectiva do artista acerca da sua inteiração com os moradores da cidade, de acordo com a narrativa de seu biógrafo, Luís Felipe Gonçalves, ao revelar:

O lado pitoresco da tarefa foi muitas vezes provado, pelo espírito bonachão de Sigaud, sempre disposto à saudável pilhéria. Uma tarde, estava o pintor executando o painel da Abóboda Central, quando um padre, notando que as figuras das meninas eram dispostas de forma que estas estivessem de costas para o altar, interpelou Sigaud, mostrando-o que era estranho colocar figuras de costas para o Santíssimo. Sem perda de tempo, largando a atenção da pintura, Sigaud voltou-se e afirmou: - *Não se preocupe, seu padre, assim que eu terminar elas viram de frente para o Santíssimo.* (GONÇALVES, 1981, p. 67 [grifo do autor])

Assim, Sigaud ironizava e polemizava ainda mais sua estada na cidade, embora isso não significasse que não gostasse de interagir com os frequentadores da igreja. Pelo menos, a revelação a Quirino Campofiorito do seu apreço por pintar diante do público manifestava o contrário disso, segundo se pode verificar na matéria publicada no periódico carioca *O Jornal*, em 1955:

Todas estas pinturas são feitas diretamente sobre a parede, e na presença do público. Escreve-nos Sigaud que isto – “faz com que o pintor crie confiança no seu ofício, e resulta no trabalho muito outro que a da pintura de cavalete”. Conta o nosso pintor dar por terminada toda a decoração da Catedral de Jacarezinho dentro de dois anos. Outras obras já têm em vista, não só na cidade como em vários municípios do Paraná. (CAMPOFIORITO, 1955)

Muitos iam acompanhar as atividades do pintor e, de acordo com Eleusa, havia sempre alguém observando, mesmo estudantes tentando aprender a desenhar, enquanto o artista exercia suas atividades, ora em cima de andaimes de madeira, ora fazendo seus desenhos debruçado, e mesmo deitado, sobre imensos papéis. (MARTINS, 2015)

Ademais, as matas, as montanhas, a terra roxa e os cafezais eram um espetáculo empolgante e aterrador para Sigaud (*Apud* GONÇALVES, 1981, p. 68). Esse olhar para a paisagem local registrado em poema sobre o norte do Paraná também foi demonstrado em suas pinturas.

As referências à natureza da localidade estão por todo o templo. Quem circula pela catedral observando a pintura não emoldurada repetidas vezes se depara com uma folhagem com o Morro do Cruzeiro ao centro. Além dessa pintura colorida e cheia de contornos, no lugar das convencionais oliveiras, o que se encontra são pés de café, de algodão, de milho e a araucária (figs. 4 e 5).

Logo na entrada principal da catedral, na convergência dos arcos, vê-se analogias tanto ao brasão de Jacarezinho e ao do Estado do Paraná. A imagem de um jacarezinho azul combinada a do Morro do Cruzeiro (fig. 4) remete aos símbolos da cidade (fig. 5), enquanto a terra vermelha, a águia, o trabalhador e os planaltos (fig. 4) fazem alusão aos símbolos estaduais (fig. 6).

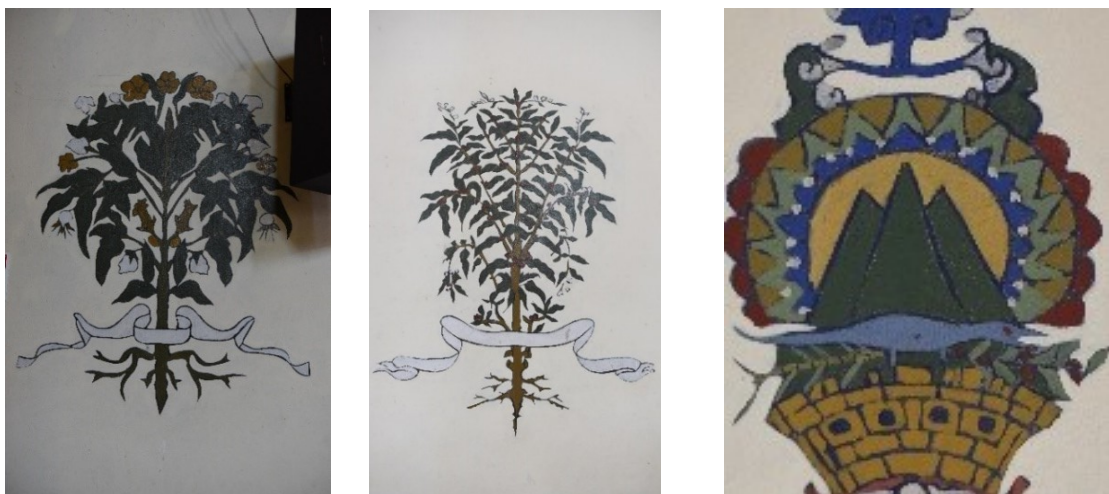


Fig. 4 - Algodoeiro, cafeeiro e analogia ao brasão da cidade. Fotografia: Tiago Ângelo, janeiro de 2020. Acervo da autora.



Fig. 5 - Araucária, milho e analogia ao brasão do Estado. Fotografia: Tiago Ângelo, janeiro de 2020. Acervo da autora.

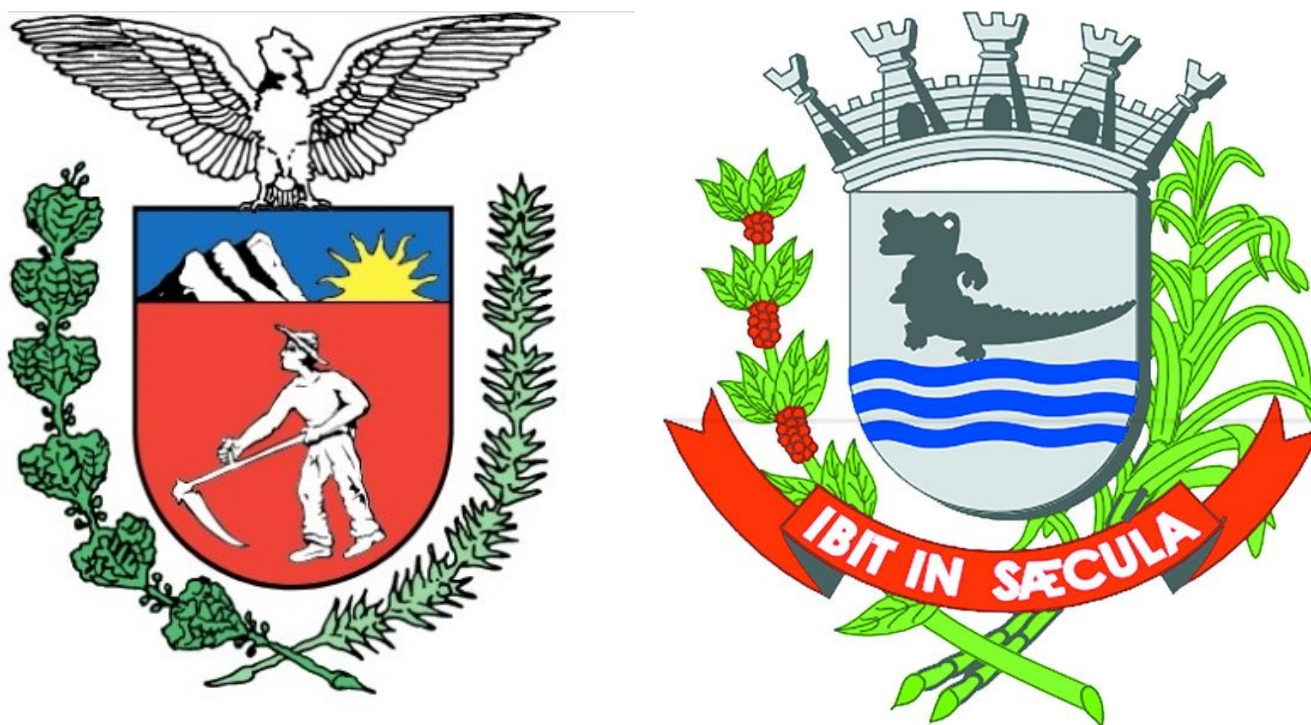


Fig. 6 - Brasão do Paraná, à esquerda, e Brasão da cidade de Jacarezinho, à direita.

Fonte: Wikipédia

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bras%C3%A3o_do_Munic%C3%ADpio_de_Jacarezinho.jpg; https://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%A3o_do_Paran%C3%A1.

Mas do rol de referências à paisagem local, chama a atenção a maneira como Sigaud ambienta a cena bíblica de Judite (fig. 7), uma das representações das 12 profecias situada na nave da igreja. Disposta no sentido oposto ao da imagem de Rute, da entrada lateral esquerda, a imagem de Judite se destaca entre as demais profecias por sua grande visibilidade. Sob o anúncio da tempestade sugerida pela ventania e o sol encoberto no céu nebuloso, a terra roxa e o Morro do Cruzeiro ao fundo, claramente a cena bíblica de Judite é situada em Jacarezinho.



Fig. 7 - *Judite nas Doze profecias da vinda do Messias*, 1957, 250 x 130 cm. Fotografia: Tiago Ângelo, janeiro de 2020. Acervo da autora.

A ventania esvoaça o véu e todo o traje que caracteriza Judite, que carrega a cabeça de Holofernes em uma das mãos e uma espada na outra. As formas curvilíneas dadas à personagem bíblica, com o corpo levemente inclinado, fazem a composição de Sigaud parecer mesmo uma citação de outra pintura renascentista italiana: *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (fig. 8).

Por outro lado, a paisagem do Paraná chamou tanto a atenção de Sigaud que virou tema e título de tela pintada no ano em que o arquiteto-pintor iria terminar sua encomenda na catedral jacarezinhense. Em uma rara imagem de Sigaud sem figuras humanas, o “ondular sanguíneo do mar rubro negro” (Apud GONÇALVES, 1981, p. 68) da terra roxa se destaca em meio a matas, campos e cafezais (fig. 9).



Fig. 8 - Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*, cerca de 1485. Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm, Fonte: http://warburg.chaaunicamp.com.br/img/obras/971_original.jpg.



Fig. 9 - Eugenio Sigaud, *Paisagem do Paraná*, 1957. Óleo sobre madeira, 22 x 34 cm.

Dito de outro modo, a paisagem compõe a sua galeria de retratos e tipos sociais. Além do mais, gerações e gerações de fiéis da diocese de Jacarezinho, dos anos de 1950 para cá, têm estado em contato com a decoração mural de Sigaud na localidade, numa experiência em que os mais curiosos têm atendido à expectativa do artista em ter sua obra vista e admirada.

Referências

CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas. Eugênio de Proença Sigaud. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15/10/1954.

CAMPOFIORITO, Quirino. E. P. Sigaud no Paraná. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 03/02/1956.

CAMPOFIORITO, Quirino. Artes plásticas: noticiário. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26/04/1955.

Folha de Londrina. Pinturas de Sigaud estão esquecidas na Catedral de Jacarezinho. Londrina, 31/01/1975, p. 2.

DIAS, Waldetaro. Sem título. [Entrevista concedida a] Ennio Marques Ferreira e Iraí Casagrande. Projeto *A Presença de Sigaud em Jacarezinho (1954-1957)* - Museu de Arte Contemporânea Paranaense, 13/12/1985, p. 44.

GONÇALVES, Luís Felipe. *Sigaud: o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: Edibrás, 1981.

MARTINS, Eleusa. Sem título. [Entrevista concedida a] Hugo E. M. Corrêa. 10/09/2014. IN. CORRÊA, H. E. R. *O Espelho de Eugênio Sigaud: imagens e representações na Catedral Diocesana de Jacarezinho*. Londrina. Dissertação. (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Londrina, 2015.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

SIGAUD, Eugênio de Proença. P. O que é decoração mural? *Bellas Artes*. Rio de Janeiro, n. 7, ago. 1935a.

SIGAUD, E. P. Decoração mural (trecho), 1935b. In: GONÇALVES, Luís Felipe. *Sigaud: o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: Edibrás, 1981.

Notas

¹ Esta pesquisa fundamenta-se nos resultados da pesquisa de doutorado intitulada: “Arte para ser vista e admirada: pintura mural de Eugênio de Proença Sigaud, a partir da catedral Diocesana de Jacarezinho, no Paraná”, orientada por Paulo Knauss de Mendonça.

² Ver SIGAUD, 1935a e SIGAUD, 1935b.

³ Thomaz Aimone foi um memorialista famoso em Jacarezinho, que escreveu, em 1975, o livro *Jacarezinho, seus pioneiros desbravadores e os que labutam para o progresso desta terra*.

“Ao gosto do Ministro”: Portinari e o mecenato Capanema

“A gusto del Ministro”: Portinari y el mecenazgo Capanema

Ana Carolina Machado Arêdes
Universidade Federal do Espírito Santo
anacarolaredes@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo objetiva tratar da relação de mecenato estabelecida entre o Ministro Gustavo Capanema e o pintor Candido Portinari durante a ditadura do Estado Novo. Portinari confeccionou alguns trabalhos sob a encomenda do Ministro ligados à decoração artística do novo edifício sede do Ministério da Educação e Saúde, com destaque para os murais dos ciclos econômicos em afresco. Todavia, estas obras foram executadas com constantes intervenções e palpites de Capanema, que definiu desde a temática das composições até as leituras e inspirações que deveriam nortear o trabalho do artista. Esta empreitada no Ministério contribuiu indubitavelmente para o destaque de Portinari como pintor muralista no cenário nacional e internacional. Contudo, o artista demonstrou certo desconforto com a falta de liberdade artística. O Ministro Capanema, por sua vez, possuía uma visão instrumental e técnica em relação à arte e buscava através dela deixar a marca do seu legado às gerações posteriores.

Palavras-chave: arte; estado novo; pintura mural

Resumen

Este artículo tiene como objetivo abordar la relación de mecenazgo que se estableció entre el ministro Gustavo Capanema y el pintor Candido Portinari durante el período del Estado Novo. Portinari realizó algunos trabajos bajo la orden del ministro relacionados con la decoración artística del nuevo edificio de la sede del Ministerio de Educación y Salud, con énfasis en los murales de los ciclos económicos al fresco. No obstante, estas obras fueron ejecutadas con constantes intervenciones y corazonadas de Capanema, quien definió todo, desde el tema de las composiciones hasta las lecturas e inspiraciones que deberían guiar la obra del artista. Este trabajo en el Ministerio contribuyó sin duda al protagonismo de Portinari como pintor muralista en el panorama nacional e internacional. Sin embargo, el artista mostró cierto malestar por la falta de libertad artística. El ministro Capanema, a su vez, tenía una visión instrumental y técnica en relación a arte y buscó a través de ella dejar la marca de su legado a las generaciones posteriores.

Palabras clave: arte; Estado Novo; pintura mural

O primeiro governo do Presidente Getúlio Vargas (1930-1945) ficou conhecido, dentre outros aspectos, pela ampla participação de artistas e intelectuais, das mais variadas correntes artísticas e ideológicas, nos quadros da burocracia estatal. Neste período, Vargas governava de maneira ditatorial, visto que assumiu o poder após a Revolução de 1930, um movimento político que o colocou de maneira indireta no cargo.

Nesta época, tanto a elite letrada quanto a classe dirigente, propagavam o discurso de inauguração de um novo tempo, um novo momento para a cultura e para a política. Esta ideia do novo gravitava em torno da necessidade de busca ou resgate das verdadeiras raízes nacionais, das tradições mais genuínas do Brasil. Defendiam que no passado, os intelectuais e o Estado estavam descomprometidos com o verdadeiro espírito da nacionalidade, inspirando-se em modelos estrangeiros europeus, ainda sob muita influência dos tempos coloniais, nos quais a Metrópole definia os padrões a serem seguidos.

Esta questão do novo foi tão enfatizada neste período, que uma parcela da historiografia acabou por reproduzir esta ideia, sem problematizá-la devidamente. Esta noção de inauguração de um novo tempo tem de ser questionada e bem analisada, tendo em vista que existiram esforços anteriores que buscaram pensar e definir o que era ser brasileiro.

De qualquer forma, o que é interessante enfatizar é que neste momento, os intelectuais e artistas acreditavam estar realizando verdadeira obra patriótica, sentiam-se como os responsáveis por instruir as massas populares neste processo de conhecimento da cultura nacional. Neste sentido, um grande número de integrantes desta elite letrada participou dos quadros da burocracia estatal, seja ocupando cargos públicos, seja confeccionando trabalhos sob o mecenato da classe dirigente.

O Estado, por sua vez, encontrou na intensa participação destes artistas e intelectuais, uma forma de legitimar e fortalecer o seu discurso ideológico. A arte e a cultura tornaram-se coisas públicas e foram incentivadas e patrocinadas pela classe dirigente com o objetivo de consolidar o seu projeto de poder e deixar um legado às gerações futuras capaz de demonstrar a pujança e os feitos daquele governo.

Neste artigo, pretendemos tratar da relação de mecenato estabelecida entre Candido Portinari e o Ministro da Educação e Saúde, o intelectual mineiro Gustavo Capanema, buscando entender como a arte foi estimulada e apropriada pela classe dirigente naquele período através da análise das correspondências do acervo pessoal do pintor. Vale ressaltar que Portinari foi um artista que ostentou uma simpatia pela esquerda, tanto que se filiou ao Partido Comunista, em 1945, no mesmo ano em que teve fim a ditadura do Estado Novo. Aliás, muitos desses artistas e intelectuais, que engrossavam as fileiras burocráticas, possuíam convicções políticas contrárias ao regime Vargas.

Neste contexto, o ambiente do Ministério da Educação e Saúde Pública, comandado pelo intelectual mineiro Gustavo Capanema, que assumiu a pasta em 1934, apareceu como um espaço menos ligado e afeito ao conservadorismo do regime (BOMENY, 2001). Capanema havia integrado o grupo modernista mineiro que reunia nos cafés da Rua da Bahia, em Belo Horizonte, jovens intelectuais, como o poeta Carlos Drummond de Andrade. Andrade tornou-se posteriormente secretário de gabinete do Ministro Capanema.

Dessa forma, este Ministério acolhia artistas e intelectuais do movimento modernista brasileiro, conferindo-lhes espaço de atuação e propagação de seus trabalhos culturais. Enquanto o conservadorismo acadêmico ainda dominava determinadas esferas do Estado, o território do Ministro Capanema aparecia aos modernistas como o lugar indicado para colocar seus projetos em prática.

Candido Portinari foi um artista de formação acadêmica, que estudou artes plásticas na tradicional Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para muitos críticos, o artista nunca se desprende efetivamente desta sua educação. Mário Pedrosa, por exemplo, sustenta que a trajetória artística de Portinari foi marcada por uma evolução antiacadêmica, na qual o pintor aderiu paulatinamente a estética modernista (PEDROSA, 1981).

Tadeu Chiarelli, por sua vez, defende que o próprio movimento modernista brasileiro possuía um caráter mais conservador, no sentido em que não aderiu às estéticas mais radicais das vanguardas europeias. Para este autor, os modernistas no Brasil estavam intimamente conectados com os preceitos apregoados pelo “retorno à ordem” (CHIARELLI, 2007).

O “retorno à ordem” foi um movimento europeu do período entreguerras, que reagiu contrariamente ao radicalismo e à linguagem de brusca ruptura com os padrões artísticos das vanguardas. Este movimento defendeu a recuperação do teor realista e de elementos da tradição em uma linguagem artística mais moderna. Assim como prezou pela incorporação de temas que remetiam à cultura nacional em suas produções.

No Brasil, o movimento modernista buscava incentivar uma produção artística e cultural ligada à valorização da brasilidade, que contribuísse para enaltecer e definir uma identidade nacional para o país. Neste sentido, as temáticas da pintura de Portinari, que despontam na década de 1930, com a exaltação do trabalhador preto e mestiço aparecem como ideais a este movimento.

De acordo com Annateresa Fabris, Portinari estava muito mais preocupado em definir uma imagística própria em suas pinturas que enquadrar-se em algum estilo estético. A imagística do pintor está justamente ligada a esta representação monumental dos trabalhadores pretos e mestiços em suas composições (FABRIS, 1990).

Vale ressaltar que neste período muitos artistas e intelectuais ainda atribuíam à mestiçagem racial a causa das mazelas e do atraso brasileiro. Além disso, muitos ainda discutiam políticas eugenistas, que visavam o branqueamento da população através do estímulo à imigração de europeus. Contudo, este pensamento começava a se transformar e muitos outros artistas e intelectuais viam na mestiçagem justamente o traço capaz de definir o verdadeiro espírito nacional.

Portinari, portanto, com suas pinturas que enalteciam esta temática, estava conectado com a corrente que buscava a valorização da mestiçagem racial. Suas composições possuíam, desta forma, um forte apelo e motivação social, obtendo enorme destaque no cenário artístico nacional, em especial, junto à estética modernista. Um dos principais entusiastas e promotores da pintura de Portinari neste período foi o literato modernista Mário de Andrade, um dos baluartes deste movimento, que também atuava como um influente crítico de arte.

A temática dos trabalhadores monumentais pretos e mestiços, representados com mãos e pés poderosos, através do recurso artístico da deformação destes membros, foi o marco da obra de Portinari neste momento. Para este pintor, os pretos e os mestiços eram os trabalhadores braçais responsáveis pelo desenvolvimento nacional e mesmo após a abolição da escravidão continuavam subjugados aos mandos e desmandos da elite branca. Portanto, existia uma denúncia social nestas composições.

O discurso ideológico do Estado neste período estava pautado na ideia da valorização do homem brasileiro e na propagação de que estavam vivendo em uma “democracia social”, que prezava pelo trabalho e na qual ser cidadão era ser trabalhador (GOMES, 1994). Desta forma, a representação destes trabalhadores de Portinari interessava e chamava a atenção da classe dirigente.

Portinari foi um dos pintores deste período que mais recebeu encomendas e incentivo do governo. No entanto, atuou mais no âmbito do Ministério da Educação e Saúde Pública, esfera comandada pelo Ministro Gustavo Capanema. Em 1936, Portinari foi convidado a executar os trabalhos de decoração artística do novo edifício sede deste Ministério.

A construção da sede do Ministério da Educação e Saúde envolveu muitos arquitetos, artistas e intelectuais da geração modernista daqueles tempos. Vale ressaltar que Capanema havia lançado um concurso para eleger qual seria o projeto arquitetônico a ser executado em um prédio público. Naquele período, interessava muito a uma corrente arquitetônica ver seu estilo materializado em um edifício oficial (CAVALCANTI, 1995), o que atraiu inúmeros participantes, das mais variadas orientações estilísticas.

Os anteprojetos modernos apresentados foram desclassificados logo na primeira etapa do concurso pelo júri composto pelos engenheiros Eduardo Sousa Aguiar e Natal Paladini e, pelos arquitetos Salvador Duque Estrada Batalha e Adolpho Morales de los Rios Filho, todos defensores da arquitetura acadêmica. O anteprojeto vencedor, eleito por este júri, foi de orientação acadêmica, elaborado por Archimedes Memória (BRUAND, 1981).

No entanto, Capanema teve uma atitude inusitada. O Ministro resolveu pagar a premiação ao anteprojeto vencedor, mas não se deu por satisfeito com o resultado do concurso. Decidiu então convidar o arquiteto modernista Lúcio Costa para elaborar um novo projeto que então deveria ser executado.

Após receber o convite para a execução do projeto para o novo Ministério, Lúcio Costa solicitou a Capanema que não o realizasse sozinho, mas em conjunto com outros arquitetos modernos, sendo eles Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Affonso Eduardo Reidy. A esse grupo, posteriormente se juntaram Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer. Capanema atendeu ao pedido de Costa, o que contribuiu para amenizar o mal-estar em torno da arbitrariedade do resultado do concurso, visto que, ao transferir a responsabilidade para uma equipe, a arquitetura moderna é que era colocada em evidência e, não somente um arquiteto (BRUAND, 1981).

Este grupo recebeu a consultoria do arquiteto franco-suíço Le Corbusier e o resultado deste trabalho foi um projeto que combinou as iniciativas dos arquitetos brasileiros com as ideias de Corbusier. Para a decoração da nova edificação foram convidados pintores, escultores e paisagistas com orientação modernista, entre eles, Candido Portinari, Paulo Rossi Osir, Celso Antônio, Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz, Roberto Burle Marx. A conclusão desta empreitada foi uma edificação

que contribuiu para destacar o espaço da arquitetura moderna no Brasil, e, que chamou a atenção do mundo em torno dessa construção. As obras de arte e o projeto paisagístico complementaram a riqueza plástica do conjunto.

Os contratempos que envolveram o concurso para o projeto que deveria ser executado na construção do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde revelam o temperamento ousado de Capanema, que prezava para que tudo fosse realizado conforme o seu desejo e gosto pessoal. O Ministro fez questão de comandar e orientar desde a escolha do projeto arquitetônico, em uma atitude controversa e arbitrária, até a decoração artística da edificação, definindo e orientando as temáticas a serem confeccionadas. Como foi anteriormente exposto, muitos artistas e intelectuais, em especial os adeptos da corrente modernista, viam no Ministério Capanema um espaço mais livre das ideologias do regime autoritário. Muitos destes possuíam convicções políticas contrárias ao Estado Vargas, contudo aceitavam atuar na burocracia e sob o mecenato governamental.

Para Maria Helena Bomeny, esta elite letrada e artística nutria uma relação dúbia com o Estado, que se configurava por momentos de extrema adesão e outros de afastamento, de enaltecimento e crítica, de concordância e de oposição às políticas adotadas pelo regime. Estes artistas e intelectuais aceitavam participar dos quadros deste governo autoritário pois encontraram nele uma forma de colocar suas ideias e projetos artísticos e culturais em prática em um momento em que o mercado artístico ainda era incipiente. Era, portanto, a arte, em seu poder de transcendência, que minimizava o constrangimento da atuação neste Estado despótico (BOMENY, 2001).

No período em que atuou sob o mecenato estatal Vargas, Portinari teve uma postura política mais discreta. Apesar de demonstrar certa inclinação para a esquerda, o artista só se filiou ao Partido Comunista em 1945, ano em que teve fim o Estado Novo. É a partir de então que passa a ostentar uma posição mais militante e engajada. Contudo, a relação do pintor com o Estado, em especial com o Ministro Capanema, foi marcada por momentos de desconforto e descontentamento pelas constantes intervenções e palpites em seus trabalhos artísticos.

Em 1936, Portinari iniciou os estudos para a confecção da decoração artística do Ministério da Educação e Saúde. Nas paredes desta edificação seriam executadas

pinturas murais em afresco. Naquele período estava em evidência o movimento muralista mexicano e acreditavam que a pintura mural era uma forma efetiva de educação patriótica e cultural destinada à população. No México, o movimento muralista, principalmente representado pelos pintores Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, chamava a atenção por sua arte monumental que exaltava o nacionalismo e buscava educar as massas, através de gigantescos murais instalados em espaços institucionais.

Para muitos críticos da época, a trajetória artística de Portinari seguiria, naturalmente, rumo ao muralismo, visto que suas figuras já extrapolavam os limites impostos pelo quadro a óleo. A pintura muralista realizada por Portinari é caracterizada por uma preocupação estética maior, enquanto os mexicanos destacavam-se pela mensagem crítica e de protesto mais aparente. Além disso, no México, o cenário político era diferente, uma vez que havia passado por uma revolução popular e instaurado um governo democrático após anos de autoritarismo. Ao passo que, no Brasil, a “Revolução de 1930” foi conduzida do alto, sem a participação do povo, e instituiu um Estado ditatorial.

A grande crítica que se faz em relação aos movimentos muralistas que desejavam a educação do povo através da pintura, é que, estas obras de arte geralmente eram executadas em locais onde não existia um efetivo fluxo popular, sendo feitos, sobretudo, em espaços governamentais. É o que aconteceu com os murais de Portinari no edifício do Ministério da Educação, espaço destinado à circulação da elite dirigente do país. Contudo, a crença na época, era a de que cabia ao artista e ao intelectual, que por sua capacidade mental diferenciava-se socialmente das massas populares, a missão de instruir culturalmente a população incapaz. Muitos defendiam a pintura mural como uma forma eficaz de orientação, inclusive Portinari.

A partir do momento em que começou a desenvolver trabalhos sob o mecenato estatal, Portinari passou a receber inúmeras e duras críticas, que o acusavam de ser um “pintor oficial” que estava a realizar uma cópia dos murais mexicanos. Além destas críticas, o artista teve que lidar com as constantes intervenções do Ministro Gustavo Capanema, o que gerou alguns contratempos e incômodos. O convite para realizar pinturas murais foi recebido com muito entusiasmo por

Portinari, que percebeu a oportunidade de deixar um legado artístico com esta empreitada. Em carta a Ribeiro Couto, Portinari relatou a sua experiência:

Comecei há um ano e meio o maior trabalho de minha vida. Não sei se você sabe que estou pintando o novo Ministério da Educação. [...] Estou muito contente pois o meu sonho era poder fazer um trabalho assim¹.

A temática destes murais foi determinada pelo Ministro Capanema que pediu para que Portinari se baseasse em uma aula proferida pelo intelectual Afonso Arinos, no Uruguai. Nesta ocasião, Arinos havia contado a história do Brasil seguindo uma perspectiva econômica, na qual sugeriu como ciclos predominantes o pau-brasil, o açúcar, o gado, a mineração, o café e a indústria; e, como ciclos ancilares, o cacau, a borracha, o mate, o algodão, entre outros. Esta interpretação histórica chamou a atenção do Ministro Capanema, que no momento da execução dos citados murais, solicitou a Arinos que orientasse Portinari.

Entretanto, mesmo tendo sido obrigado a criar a partir de uma temática que lhe foi imposta, Portinari conseguiu realizar um trabalho notável que deixou a marca da sua expressividade pessoal. Para Annateresa Fabris, é inegável que o resultado dos murais foi fruto das concepções plásticas e sociais do artista. Portinari estudou a conferência proferida por Arinos, mas em seus painéis não há o resquício do historicismo, visto que o pintor busca enfatizar nas suas composições a figura do trabalhador preto e mestiço, temática que imprimia a marca da sua trajetória artística até aquele momento (FABRIS, 1990).

Onze dos doze painéis foram finalizados em 1938. Dessa forma, ainda restavam um dos painéis e outros trabalhos a serem concluídos quando Portinari recebeu um convite para executar pintura mural nas paredes da Ala da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, nos Estados Unidos. A empreitada decorativa no Ministério da Educação e Saúde havia garantido grande visibilidade ao pintor, que foi enviado a América do Norte em um esforço conjunto e financeiro dos governos brasileiro e estadunidense.

Enquanto se preparava para a viagem profissional aos Estados Unidos, Portinari e Capanema acertaram os detalhes sobre a continuidade dos trabalhos decorativos no Ministério no momento em que o pintor retornasse. Em carta, Portinari

comunicou formalmente ao Ministro sobre a necessidade de se afastar temporariamente da empreitada no Ministério da Educação e Saúde:

Necessitando de viajar para os Estados Unidos, onde realizarei pinturas murais para a Library of Congress, de Washington, comunico a Vossa Excelência que, logo regresse ao Brasil, e de acordo com as suas recomendações, concluirei as pinturas afresco, nas paredes do salão de audiências e do salão de conferências do Ministério da Educação, pelo preço já ajustado. Juntamente com esses trabalhos, ou logo após os mesmos, atenderei a sua solicitação no sentido de fazer as pinturas de decoração do Gabinete do Ministro, do salão de espera e do salão de exposições, tomando por base as seguintes indicações: I) até 100 metros quadrados 1:000\$000 cada metro; II) de 100 metros quadrados a 200 metros quadrados, 800\$000 cada metro; III) Pelo que exceder de 200 metros quadrados, 400\$000 cada metro. Uma vez que Vossa Excelência esteja de acordo com essa proposta, ao voltar da minha viagem tomarei a liberdade de procurá-lo para ajustar as providências iniciais necessárias².

Nesta correspondência, Portinari deixou garantida a realização dos trabalhos que já haviam sido encomendados por Capanema no momento do seu retorno dos Estados Unidos, assim como negociou os valores e as condições de novas composições que o Ministro já havia demonstrado interesse em contratar. Gustavo Capanema respondeu a carta de Portinari aprovando o que foi proposto para a confecção de novas obras para a empreitada decorativa do MES:

De posse da sua carta de 30 de julho p. findo, em que me comunica sua próxima viagem aos Estados Unidos, finda a qual concluirá os trabalhos de pintura afresco, já combinados no Edifício do Ministério da Educação, fico ciente da comunicação. No tocante à segunda parte da carta, em que expõe as condições pelas quais poderá executar as pinturas de decoração do Gabinete do Ministro, do salão de espera e do salão de exposições conforme solicitação que lhe fiz, tenho a dizer-lhe que estou de acordo com as referidas condições. Assim, aguardo o seu regresso para tomar as providências necessárias à realização desse novo trabalho³.

Nos Estados Unidos, Portinari encontrou grande receptividade e teve total liberdade de criação e execução das pinturas murais. Apenas lhe solicitaram que os motivos das composições fossem comuns a toda a América Latina. Desse modo, os temas escolhidos pelo pintor foram: Descobrimento, Desbravamento da Mata, Catequese e Garimpo. Em carta ao literato Mário de Andrade, Portinari demonstrou o seu contentamento com este trabalho:

As paredes são maravilhosas e tive toda a liberdade para fazer os croquis e estes já foram aprovados pelo MacLeish e pelo arquiteto do Capitólio. Os motivos são comuns a todos os países da América: Descoberta, Pioneiros, Catequese, Ouro. Breve mandarei fotografias. Vou executar a têmpera a ovo sobre o muro. Estou muito entusiasmado com esse trabalho. As salas são bem proporcionadas e há bastante espaço para se ver as pinturas⁴.

Esta liberdade criativa e de execução dos trabalhos garantida a Portinari na Biblioteca do Congresso não aconteceu nas obras decorativas do Ministério da Educação e Saúde. Ao perceber que a empreitada nos Estados Unidos se estenderia por um período maior do que o previsto, o pintor logo escreveu a Capanema para justificar o seu atraso em retornar ao Brasil e finalizar a decoração das paredes do novo Ministério:

Como o Senhor tem me apoiado em todos os sentidos para a realização do meu trabalho de artista, penso que não fará nenhuma objeção para que eu permaneça aqui ainda 4 ou 5 meses. Creio também que os afrescos do Ministério lucrarão com isso. Estou me dedicando a esse trabalho com o mesmo entusiasmo com que me dediquei aos do seu ministério e espero realizar trabalho proveitoso no sentido de propaganda do Brasil, pois apesar dos assuntos serem comuns a todos os países da América está claro que vou fazer o Brasil. E espero receber uma comunicação sua para poder trabalhar sabendo que o seu apoio moral continua a me empurrar para frente⁵.

Esta viagem certamente contribuiu para demonstrar o esforço de cooperação artística e intelectual entre o Brasil e os Estados Unidos, contudo, também serviu para alavancar a própria carreira internacional do artista, que passou a ser ainda mais requisitado e procurado para expor e vender pinturas naquele país.

De acordo Fabris, Portinari mais uma vez, assim como o fez na realização dos murais para o Ministério da Educação, buscou romper com uma versão historicista dos acontecimentos e enfatizar o trabalhador preto no processo de construção e engrandecimento da América, desta vez como um todo. O artista não criou marcos oficiais que simbolizassem a colonização, como bandeiras e cruzeiros. Além disso, a ordem em que executou os murais, aproveitando o espaço e as proporções das paredes, seguiu aquilo o que gostaria de retratar de acordo com as dimensões oferecidas e não a cronologia dos fatos ocorridos (FABRIS, 1990).

De volta ao Brasil, Portinari foi para Brodósqui, sua cidade natal, a fim de descansar um pouco na casa dos seus familiares antes de retomar os trabalhos no Ministério da Educação. De lá, remeteu carta a Capanema, informando a sua disponibilidade para logo finalizar a decoração do edifício:

Caro Ministro e amigo Capanema. Não escrevi antes por andar muito cansado e meio desanimado, mas agora com a notícia de que o Senhor quer novos e imensos murais estou novamente em forma e a espera de documentação para dar início aos estudos. Gostaria que o Senhor me enviasse o seu discurso. As vidas de Caxias, Tiradentes e José Bonifácio. Foram os motivos que o Senhor sugeriu. Gostaria de permanecer aqui ainda algum tempo e creio que seria até bom fazer os primeiros estudos aqui – fora do barulho do Rio. Mesmo que eu não fizesse estudos definitivos, pelo menos iria lendo o que o Senhor me mandar e me impregnando do assunto até transformá-lo em cores⁶.

Portinari, que já conhecia as exigências do Ministro, que fazia questão de controlar a temática dos painéis a serem executados, já se colocava à disposição para iniciar os estudos, de acordo com o material bibliográfico que lhe fosse enviado.

Capanema monitorava rigorosamente todos os temas retratados nas obras de Portinari para o Ministério da Educação. Como já foi exposto, ao pintor, restava alguma liberdade criativa no que diz respeito a execução artística das obras e a escolha interpretativa da temática que lhe era estabelecida. Em uma missiva enviada a Portinari, Capanema demonstrou a maneira sistemática com a qual intervinha nas composições artísticas que envolviam as obras de decoração do Ministério:

Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação, penso que não mudarei de ideia quanto aos temas. No salão de audiência, haverá os doze quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. falta fazer o último – a carnaúba –, mudar de lugar o da borracha, e fazer 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 me parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história no terceiro livro dos Reis, capítulo III, versículos 16-28. No salão de conferências, a melhor ideia ainda é a primeira: pintar em um painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e no outro, 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 impertinências⁷.

O Ministro intervinha não somente na escolha dos temas, mas também nos locais em que deveriam ser realizados os painéis, assim como indicava expressamente a literatura que deveria basear a criação artística do pintor. Portinari, por sua vez, acatava as sugestões de Capanema, que era o contratante do seu trabalho. Estas missivas, trocadas entre o pintor e o Ministro, são capazes de nos revelar os bastidores que envolveram a decoração artística da sede do novo Ministério.

Capanema tinha uma concepção instrumental da arte (SCHWARTZMAN, BOMENY, COSTA, 2000) procurava nela uma finalidade que seria a de exaltar aspectos do que ele acreditava ser a identidade nacional e que pudesse contribuir para deixar a marca do seu legado para as gerações futuras.

As constantes intervenções do Ministro fizeram com que Portinari avaliasse se este trabalho realmente teria valido a pena. Em carta a Mário de Andrade, o pintor desabafou:

Estou ansioso para acabar os trabalhos que faltam no Ministério – foi um trabalho que não me satisfaz em nenhum sentido. Mesmo que tivesse feito grátis, mas realizado sem tanta intervenção teria valido a pena. Por outro lado – financeiramente não deu resultado – não que tivessem pago pouco, mas foi o tempo que levou – de um lado eu com as experiências, do outro, as mudanças e a quantidade de palpites e as esperas de paredes – enfim, um trabalho que não tive sorte. [...] Talvez os murais sejam para sujeitos mais fortes – gente que as opiniões dos outros em nada influi⁸.

Os trabalhos no Ministério se estenderam de 1936 até o final do Estado Novo, em 1945. Enquanto o artista finalizava as obras do Ministério, escreveu a Capanema solicitando que lhe desse autorização para fazer uma viagem com fins profissionais para a Argentina, pedido negado pelo Ministro, tendo em vista que o período do Estado Novo se aproximava do término:

Meditei ontem 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 do nosso país a conclusão de sua obra no edifício do Ministério da Educação, que ouse sugerir o adiamento de sua viagem, afim de que, este mês ou até meado de novembro (enquanto ainda temos tempo), você a conclua⁹.

Nesta missiva, portanto, Capanema demonstrou que seu sentimento era o de que estava realizando uma obra notável e de grande contribuição para a arte nacional. O Ministro apresentou a preocupação de que seu sucessor não fosse afeito ao estilo modernista que estava sendo empregado nas decorações artísticas do novo edifício, e, que o que foi começado por Portinari, pudesse ter outro fim. O Estado Novo enfrentava uma profunda crise, que culminaria com o seu fim, em outubro

de 1945, no mesmo mês em que Capanema remeteu a carta a Portinari. As contradições do regime autoritário encontravam cada vez mais oposição e as pressões em torno da saída de Vargas do poder eram crescentes.

Dos trabalhos para o edifício do Ministério, Portinari conclui a citada série dos Ciclos Econômicos (1938-1944) no salão de audiências; o painel dos Jogos Infantis (1944), para a sala de espera do gabinete do Ministro; os painéis referentes aos Quatro Elementos (1945), Fogo, Terra, Ar e Água, para a decoração da sala de despacho do gabinete do Ministro; os painéis Escola de Canto e Coro (1945) para o auditório; e, os azulejos Conchas e Hipocampos e Estrelas-do-Mar e Peixes, executados em parceria com o artista Paulo Rossi Osir, destinados à composição decorativa das paredes do espaço de circulação do hall de entrada do edifício, que corresponde ao térreo, apoiado em pilotis.

Candido Portinari, durante o período em que atuou para a burocracia estatal, alcançou enorme visibilidade artística no Brasil e, também, no mundo. O pintor destacou-se como um grande artista moderno, com ênfase especial para a sua produção de cunho muralista. As suas figuras fortes e robustas da década de 1930, que valorizavam o trabalho encarnado no preto e no mestiço, chamaram a atenção do Estado, em especial do Ministro Capanema. É inegável que os trabalhos realizados sob o mecenato estatal contribuíram para o sucesso e destaque do artista, no entanto, as intervenções e o controle artístico da sua produção neste período geraram situações de extremo desconforto, que o fizeram questionar a sua relação com a burocracia.

Notas

- ¹ Carta de Candido Portinari a Ribeiro Couto, de 13/5/1938. Rio de Janeiro, RJ.
- ² Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema, de 30/7/1941. Rio de Janeiro, RJ.
- ³ Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 12/8/1941, Rio de Janeiro, RJ.
- ⁴ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 7/10/1941. São Paulo, SP; Washington D.C., EUA.
- ⁵ Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema, de 3/10/1941. Rio de Janeiro, RJ; Washington D.C., EUA.
- ⁶ Carta de Candido Portinari a Gustavo Capanema, de 25/3/1942. Brodósqui, SP; Rio de Janeiro, RJ.
- ⁷ Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 7/12/1942. Rio de Janeiro, RJ.
- ⁸ Carta de Candido Portinari a Mário de Andrade, de 17/12/1943. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP.
- ⁹ Carta de Gustavo Capanema a Candido Portinari, de 16/10/1945. Rio de Janeiro, RJ.

Referências

- BOMENY, Helena Maria Bousquet. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena Maria Bousquet (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Bragança Paulista (SP): Editora Universidade de São Francisco, 2001.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Trad. Ana M. Goldberg. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro, Taurus Editora, 1995.
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, 2007.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, Pintor social*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- GOMES, Ângela de Castro. *A Invenção do trabalho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

Os murais do artista Clóvis Graciano na avenida Ruben Berta: as intenções políticas e artísticas na representação da história de São Paulo

Los murales del artista Clóvis Graciano en la avenida Ruben Berta: las intenciones políticas y artísticas en la representación de la historia de São Paulo.

Aline Hübner Freitas
Universidade Estadual de Campinas
aline2017hf@gmail.com

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar o propósito da reelaboração do uso dos murais projetados pelo artista Clóvis Graciano (1907-1988) na gestão do Prefeito de São Paulo, José Vicente de Faria Lima, por meio de fontes documentais. Os murais localizados na avenida Ruben Berta, foram inaugurados no dia 25 de janeiro de 1969, em homenagem aos 415 anos da capital paulista. Representam quatro fases históricas da vida de São Paulo: a subida da serra pelos jesuítas e colonizadores, às Bandeiras e Monções, o desenvolvimento agrícola e industrial, a cidade de hoje, que corresponde a década de 1960, e do futuro. Assim, pretende-se investigar qual a intenção do Estado ao projetar um espaço para a Arte na avenida Ruben Berta. Além disso, busca-se estabelecer quais motivos o artista Clóvis Graciano levou em consideração ao realizar esses murais

Palavras-chave: arte pública; murais; Clóvis Graciano; avenida Ruben Berta

Resumen

El artículo tiene como objetivo analizar el propósito de la reelaboración del uso de murales, proyectados por el artista Clóvis Graciano (1907-1988), durante la gestión del Prefecto de São Paulo, José Vicente de Faria Lima, a través de fuentes documentales. Los murales, que están localizados en la avenida Ruben Berta, fueron inaugurados el 25 de enero de 1969, en homenaje a los 415 años de la capital paulista. Representan cuatro fases históricas de la vida de São Paulo: la subida de la sierra por los Jesuitas y los colonizadores, las banderas y los Monzones, el desarrollo agrícola e industrial, la ciudad actual (correspondiente a la década de 1960) y del futuro. Así, se pretende investigar cual es la intención del Estado al proyectar un espacio para el Arte en la avenida Ruben Berta, igualmente se busca establecer cuáles fueron los motivos que el artista, Clóvis Graciano, consideró para realizar este trabajo.

Palabras clave: arte público; murales; Clóvis Graciano; avenida Ruben Berta

Introdução

O artista Clóvis Graciano (1907-1988), filho de imigrantes Italianos, nasceu em Araras - São Paulo. Na sua infância e adolescência que passou em Leme, cidade localizada no interior do Estado de São Paulo, já demonstrava interesse pela Arte. Na adolescência, trabalhou em diferentes empresas. Seu primeiro trabalho foi em uma indústria de carvão, mais tarde trabalhou em uma Companhia leiteira e depois ainda, na Companhia Ferroviária Sorocabana.

Em 1932, devido à sua participação na Revolução Constitucionalista, foi preso e transferido para a cidade do Rio de Janeiro. Assim, quando foi solto retornou para a capital paulista. Em 1935, casou com Maria Aparecida Portugal. Logo, foi apresentado a Candido Portinari, que o estimulou a fazer estudos formais com o pintor Waldemar da Costa. Além disso, Clóvis Graciano frequentou o curso livre de desenho da Escola Paulista de Belas Artes, participou do Grupo Santa Helena e foi

integrante da Família Artística Paulista. Também compôs o Sindicato dos Artistas Plásticos. Sua primeira exposição coletiva aconteceu em 1937, no Pará. Dois anos depois, Clóvis Graciano realizou a sua primeira exposição individual na Galeria Itá em São Paulo. Ao longo da sua carreira participou de diversas exposições e salões no Brasil e no exterior, recebendo diversos prêmios, dentre eles o Prêmio da Viagem ao Exterior, em 1948. Assim, viaja para a Europa com a sua esposa e os dois filhos, detendo-se mais em Paris, onde estuda gravura e pintura mural durante dois anos, nos ateliês do Museu do Louvre. Além de se dedicar à pintura, realizava cenários, figurinos, ilustrações, desenhos e gravuras. Foi sócio fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM – SP) e Diretor da Pinacoteca de São Paulo. Também, dedicou-se a pintura mural, na década de 1950, obtendo encomendas de empresas públicas e privadas. Ministrou um curso de pintura mural com a duração aproximada de dois meses, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP – SP), em 1962. Os principais trabalhos em destaque são os murais da avenida Ruben Berta, o do antigo edifício – sede do jornal “O Estado de São Paulo”, o da câmara Municipal de São Paulo, o da sede Social do Jockey Clube de São Paulo, o mural do Aeroporto de Congonhas (pintado em Conjunto com o artista Emiliano Di Cavalcanti), dentre outros.

Assim, o recorte desse artigo apresenta como objeto de estudo os murais de Clóvis Graciano, situados na avenida Ruben Berta¹. Os murais foram idealizados na gestão do Prefeito da Cidade de São Paulo, José Vicente de Faria Lima, cuja gestão ocorreu em 1965 a 1969 e contou com o devido apoio do Presidente da República, Artur da Costa e Silva, Presidente do Brasil nos anos de 1967 a 1969. O projeto da realização dos murais tinha a finalidade de homenagear a história da capital paulista ao completar 415 anos.

Atualizações do Plano Urbanístico Básico para São Paulo: a construção das avenidas e a inserção da Arte nos espaços públicos da cidade

No início da sua gestão o prefeito Faria Lima determinou a atualização dos projetos de avenidas, os quais, promoveram alterações na paisagem urbana da cidade de São Paulo. Segundo os autores Zmitrowicz, Borghetti (2009, p. 68) “os

projetos já aprovados por lei garantiam, em princípio, as áreas necessárias à sua implantação”. Nesse contexto, era necessário realizar uma série de revisões antes de iniciar a implantação dos projetos das avenidas. Primeiramente precisava ser feita a revisão dos conceitos viários, após realizar o levantamento topográfico dos terrenos, atualizar o anteprojeto existente, além disso, alterar a largura das pistas, devido ao Prefeito ter determinado que o projeto lhe desse, características de uma via urbana, o que aconteceu na avenida Itororó (nome do córrego que forma o vale por onde corre a avenida).

O projeto inicial da avenida Itororó foi aprovado na gestão do Prefeito Prestes Maia em 1937, no entanto, a obra só foi concluída e inaugurada na gestão do Prefeito Faria Lima. Na década de 1960, a avenida Itororó recebeu o nome de avenida 23 de Maio, com o intuito de homenagear o Dia da Juventude Constitucionalista em São Paulo e a memória dos manifestantes durante os protestos realizados contra o governo de Getúlio Vargas (1930 -1945) em 1932².

Além disso, outros projetos de avenidas na ligação Centro – Aeroporto foram construídos. A diretriz da avenida Ruben Berta “constituiu a continuação da Avenida 23 de Maio, interligando com as avenidas Moreira Guimarães e Washington Luís - está última, já existente como autoestrada no antigo município de Santo Amaro” (ZMITROWICZ, BORGHETTI, 2009, p. 75). Dessa forma, para facilitar o acesso ao Aeroporto de Congonhas – que também conta com um mural de Clóvis Graciano feito em conjunto com o artista Emiliano Di Cavalcanti – foi projetada uma ponte sobre o *Córrego da Traição* a fim de interligar a via com a avenida Washington Luís, junto ao Aeroporto de Congonhas. Devido à mudança do Código Tributário, que havia sido proposto pelo prefeito anterior - Prestes Maia - a Prefeitura de São Paulo teve acesso repentinamente a posse de grandes verbas que precisavam ser gastas. A partir disso, a maior parte dos projetos guardados nas gestões anteriores começaram a ser executados pela equipe do atual Prefeito Faria Lima.

Ainda nesse setor, foram pavimentadas vias públicas, houve melhorias na iluminação da cidade e iniciou os trabalhos referente a Companhia do Metrô. Outras melhorias foram feitas na área de saúde, na telefonia, na educação, com objetivo de modernizar a capital paulista.

Nesse contexto, juntamente com os novos projetos públicos em diferentes áreas que ofereciam melhorias para a cidade de São Paulo a equipe de obras tinha a pretensão de inaugurar a maioria desses projetos no dia em que a capital paulista comemorasse seus 415 anos. Com o propósito de construir avenidas que pudessem fazer conexões a locais até então considerados distantes, o Prefeito Faria Lima, após o aceite do Diretor de Obras da Prefeitura Municipal de São Paulo – Mauri Julião - convidou o artista Clóvis Graciano para realizar o projeto de murais com temáticas históricas da cidade de São Paulo, que seriam colocados na avenida Ruben Berta, mais precisamente, na entrada da cidade.

Interesses da Prefeitura na realização dos murais: entre o embelezamento dos logradouros versus o ideal de uma arte democrática

No dia 19 de junho de 1968, o artista Clóvis Graciano, amigo do atual Prefeito da capital paulista, escreveu uma carta-contrato referente às combinações verbais que já havia tratado com Faria Lima sobre a realização dos murais. A carta foi destinada para Mauri Julião, esclarecendo as seguintes bases referentes aos murais a ser executados na avenida Ruben Berta:

[...] 1 - Número e dimensões dos murais: Serão 4 (quatro) painéis, medindo cada um 10 (dez) metros de largura por 3,50 (três e cinquenta) de altura. 2 - Motivos e Localização: Os motivos a serem desenvolvidos nos painéis serão: 1º SUBIDA DA SERRA; 2º BANDEIRAS E MONÇÕES; 3º DESENVOLVIMENTO AGRÍCOLA E INDUSTRIAL; 4º - SÃO PAULO DE HOJE. Serão colocados, na ordem indicada, no muro de arrimo número 1 do Viaduto de Indianópolis, com intervalos de mais ou menos um metro, de maneira que o 4º e o último painel termina a 20 metros do referido viaduto. 3 - Os Estudos: O proponente fará, em cada um dos painéis, um estudo de cores na escala 1:10 e mais os detalhes que julguem necessários para a compreensão dos ceramistas, nas escalas de 1:5, 1:2 e 1:1. 4 - Técnica de Execução: O ceramista escolhido em concorrência, ampliará os estudos para o tamanho natural e os executará, em esmalte, sob

lajotas cerâmicas de 30 por 15 centímetros, nas exatas cores dos estudos, fazendo em seguida a queima, a temperaturas adequadas. [...] 5 - Preço, Prazo de entrega e Modo de pagamento: Para execução dos quatro estudos em cores na escala de 1:10 e de todos os detalhes nas escalas de 1:5, 1:2, e 1:1; para acompanhar, supervisionar e se necessário intervirem todas as fases de execução dos painéis, até o seu assentamento nos locais determinados e, finalmente, pela cessão de direitos autorais, o proponente receberá da Prefeitura Municipal de São Paulo a importância de NCr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros novos) pagos da seguinte forma: NCr\$ 7.500,00 na entrega dos estudos e detalhes em cores, trinta dias após aprovação desta proposta [...] NCr\$ 3.750,00 no término dos quatro painéis pelo ceramista [...] NCr\$ 3.750,00 quando os painéis forem assentados nos seus lotes. [...]” (Carta-contrato ao Diretor de Obras da Prefeitura de São Paulo, Mauri Julião, Acervo do Projeto Clóvis Graciano – São Paulo, cedida pela organizadora do Projeto Clóvis Graciano - São Paulo, Maria Helena Prudêncio, 19 de junho de 1968).

Nesta Carta-Contrato, foi estabelecido as diretrizes e processos referente aos murais. Porém, ainda não havia sido definida a empresa que faria a ampliação dos estudos dos murais para o tamanho natural, e, em seguida, a queima das lajotas de cerâmica. Essa informação foi encontrada na Declaração de recebimento feita por Clóvis Graciano à empresa Construtora Passarelli Ltda., referente a primeira parcela da execução dos projetos dos murais. Após alguns meses de conversas e acordos com a Prefeitura Municipal de São Paulo, em janeiro de 1969, os jornais informavam sobre o projeto dos murais que seriam executados na avenida Ruben Berta:

A partir do dia 25, a avenida Ruben Berta – que já é um cartão de visitas da cidade – passará a ser a mais moderna avenida da Capital: quatro grandes painéis com motivos históricos, serão nela instalados nas imediações do viaduto Indianópolis. Os painéis são do pintor Clóvis Graciano e representam quatro fases históricas: a Subida da Serra do Mar pelos jesuítas e

colonizadores; as bandeiras e as monções; o desenvolvimento agrário e industrial; São Paulo de hoje e do futuro. Tamanho das obras: 10 metros de largura por 3,5 de altura, tudo em lajotas esmaltadas. O prefeito quer, também, painéis semelhantes – com motivos nacionais e regionais - nos muros de arrimo da avenida 23 de Maio que ofereçam condições para isso. Clóvis Graciano e outros artistas serão consultados”. (“A Ruben Berta terá painéis”, O estado de São Paulo, São Paulo, caderno 1, p. 13, 9 de janeiro de 1969).

Na reportagem são brevemente apresentadas as temáticas e dimensões dos painéis feitos pelo pintor Clóvis Graciano e, além disso é ressaltado também o processo de modernização da avenida ao ter um espaço projetado para a Arte. Nesse sentido, pode-se pensar sobre os seguintes questionamentos: Quais eram os interesses do Prefeito Faria Lima ao encomendar e patrocinar os murais nas avenidas da cidade de São Paulo? Essa questão pode ser exemplificada na reportagem do jornal *Folha de São Paulo* intitulada “São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano”, a qual apresenta um plano estabelecido pela Prefeitura:

Os painéis de Clóvis Graciano na avenida Ruben Berta representam apenas a primeira fase do plano de embelezamento de logradouros públicos elaborados pela Prefeitura. Nas fases seguintes, outras avenidas, como a 23 de Maio, serão ornamentadas com grandes painéis de artistas nacionais, representando motivos históricos.” (“São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 15 de janeiro de 1969).

Desse modo, é possível verificar os objetivos iniciais da Prefeitura ao encomendar os murais. No primeiro momento, a gestão da Prefeitura interessa-se pelo “embelezamento” dos logradouros por meio dos murais que deveriam “ornamentar” as novas avenidas públicas com temáticas regionais e nacionais, a partir da contribuição de artistas Brasileiros convidados pelo Prefeito da cidade para realizar a encomenda. Uma outra questão importante apresentada pela Prefeitura é a visibilidade do mural para as pessoas que habitam ou não, a cidade de São Paulo. Dessa forma, foi utilizada a estratégia da concepção de Arte como adorno (propósito de embelezamento e ornamento dos logradouros), e, também,

como meio pedagógico (inserção dos murais na entrada da cidade, com objetivo de pessoas de outros lugares, conhecer um pouco mais sobre a história – a qual o Prefeito escolheu para ser representada - da capital paulista).

A inauguração dos murais foi amplamente divulgada nos principais jornais da cidade de São Paulo, pelo fato do evento acontecer no dia da comemoração dos 415 anos da capital paulista. Além disso, era enfatizado que a avenida Ruben Berta iria ser a primeira a ter imensos murais de um pintor famoso. Assim, a reportagem do jornal *O estado de São Paulo*, realizada no dia 21 de janeiro de 1969, apresenta o título *Festa da cidade começa 6.a*. Ao longo do texto são descritas informações a respeito do roteiro e solenidades referente às inaugurações das obras públicas:

São Paulo, 415 anos. Sua festa de aniversário não cabe em um dia só. Ela vai começar dia 24 para só acabar um dia depois. E vai ser só uma parte da grande festa: a das inaugurações de obras, que mudaram a fisionomia da cidade, 415 anos depois. O roteiro dessas inaugurações e outras solenidades já está pronto: foi divulgado ontem pelo Prefeito Faria Lima. Vai ser assim: Dia 24 – 17 horas: inauguração dos painéis representando fases da história de São Paulo, de autoria de Clóvis Graciano, instalado na avenida Ruben Berta sob o viaduto da Avenida Indianópolis. 18 horas – inauguração do centro telefônico do Anhangabau à rua Brigadeiro Tobias, com 10 mil linhas. 19 horas – inauguração da iluminação da av. Radial Leste. 19 e 30: inauguração do pronto socorro do Hospital Municipal do Tatuapé, na avenida Celso Garcia. Dia 25 – 8 horas: missa campal no Pátio do Colégio, promovida pela Comissão do Monumento Histórico da Fundação de S. Paulo e celebrada pelo cardeal Agnelo Rossi. 9 e 15: inauguração do viaduto em prolongamento da rua Florencio de Abreu, sobre os trilhos da Santos-Jundiaí [...] (“Festa da cidade começa 6.a”, *O estado de São Paulo*, São Paulo, caderno 1, p.17, 21 de janeiro de 1969).

Retomando a inserção de um espaço para a Arte no roteiro da inauguração das obras públicas, é importante ressaltar que em algumas reportagens dos jornais, há divergências enquanto o título dos murais e o custo total da obra³. No entanto, optei pelos títulos dos murais que estão descritos na Carta-Contrato, feita pelo artista Clóvis Graciano, em 1968.

Sendo assim, no primeiro painel denominado pelo artista de *Subida da Serra* é representado a subida da Serra do Mar pelos jesuítas, Bandeirantes e demais colonizadores. A composição conta com os negros e os índios, os quais foram escravizados e perseguidos pelos Bandeirantes. No segundo mural designado *Bandeiras e Monções*, o termo “Bandeiras” faz referência a descoberta de ouro na região marcada pelo início das “Monções” - expedições fluviais regulares que faziam a comunicação entre São Paulo e Cuiabá. Em geral, as Monções, eram compostas por um grupo minoritário de brancos e um grande grupo de mestiços e indígenas. Nesse caso, os Bandeirantes, além de realizar essas expedições em busca de metais, pedras preciosas, dedicavam-se à captura de escravos africanos fugitivos e indígenas. Estas expedições cruzavam a Serra do Mar, eram favorecidas pela navegação do rio Tietê e de seus afluentes a fim de explorar as regiões centro-oeste e sul do Brasil.



Fig. 1 - Clóvis Graciano e o Prefeito Faria Lima na inauguração dos murais. Pasta do Arquivo - Eventos oficiais, inauguração de painéis. Administração Faria Lima, 25/1/1969. Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Assim, o terceiro mural apresenta o *Desenvolvimento agrícola e industrial* da cidade de São Paulo. Representa o processo inicial da industrialização da capital paulista, por meio dos operários, fábricas, o processo da expansão comercial dos Portos, além disso, a produção do café e o trabalho dos lavradores. No quarto e último mural nomeado *São Paulo de hoje*, o artista representa a cidade

urbanizada, suas edificações, arranha-céus e um jardim. Segundo Clóvis Graciano, o jardim tem uma finalidade de estar na composição: “Coloquei jardins para dar um ar mais humano e habitável à cidade do futuro, embora, não possa saber como ela será”. (*Na sua avenida, Clóvis Graciano, Suplemento - Diário do interior, São Paulo, sem paginação, janeiro de 1969*). De encontro com esse relato, o artista explana: “A cidade do futuro, para mim, vai ser uma cidade anônima, impessoal. Ninguém vai viver nela. Vai haver uma cidade onde se trabalha e uma para se viver realmente.” (*A arte no meio da rua, Jornal Folha da Tarde, São Paulo, sem paginação, 10 de janeiro de 1969*).



Fig. 2 - Prefeito Faria Lima inaugura na av. Ruben Berta, painéis de autoria de Clóvis Graciano. Pasta do Arquivo - Eventos oficiais, inauguração de painéis. Administração Faria Lima, 25.01.1969. Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Entretanto, a partir de reportagens de jornais foi possível coletar depoimentos do artista Clóvis Graciano sobre as temáticas dos painéis, assim como, do Prefeito Faria Lima.

Para Graciano, a imagem do Bandeirante representada no primeiro e segundo mural - entre outros murais feitos por ele nas fachadas de empresas privadas - significa: “O Bandeirante é plasticamente uma figura bonita, diz Clóvis, apesar de

na realidade ter sido um caçador de índios”. Assim, nessa mesma reportagem apresentada no *Jornal Folha da Tarde* o entrevistador relembra: “São Paulo já tem alguns Bandeirantes nos seus monumentos. Tem as Monções de Brecheret, e alguns Bandeirantes acadêmicos, no Ipiranga. Tem até mesmo a gigantesca estátua do Borba Gato”. Graciano responde: “O Borba Gato? Quem não conhece o abominável homem de Santo Amaro, diz Clóvis. O pior é que fica em frente de um mural meu no Banco da América que também tem Bandeirantes” (*A arte no meio da rua, Jornal Folha da Tarde, São Paulo, 10 de janeiro de 1969*).

Em contrapartida, o Prefeito Faria Lima em uma entrevista para o *Jornal Diário Popular de São Paulo* (segundo uma observação do entrevistador), o Prefeito demorou mais tempo ao analisar a imagem da representação dos Bandeirantes, representadas nos murais da avenida Ruben Berta, assim, Faria Lima menciona: “[...] Graças a esses heróis anônimos, muitas vezes é que a juventude de hoje possui um legado de 8 milhões de quilômetros quadrados que tem por obrigação defender e amar”. (*Monumentos da cidade de São Paulo- Histórico, XXIV – História de S. Paulo, Diário Popular de São Paulo, São Paulo, por João Jorge Cordeiro, sem página, 18 de janeiro de 1970*).

Desse modo, pode-se perceber os diferentes pontos de vista apresentados pelo artista e pelo prefeito da cidade. Clóvis Graciano enfatizou fatos históricos referente ao período de escravidão de índios e negros ao longo do processo de colonização na cidade de São Paulo, apesar de realizar encomendas de murais com essa temática e, ainda, ter a percepção estética da representação dos Bandeirantes - embora não existam documentos desse período, que possam revelar, ao certo, como eram as vestimentas que eles usavam, apenas suposições da sua imagem - deixa claro, esse momento histórico de colonização na cidade de São Paulo. Por outro lado, Faria Lima enfatiza o desenvolvimento social e econômico da capital paulista, perante a representação dos Bandeirantes.

O processo criativo e a inauguração dos murais

Além de compreender as temáticas dos murais, é importante ter noções sobre o processo criativo. Assim, o processo da realização dos murais durou aproximadamente seis meses de trabalho. O artista contou com o auxílio de

quatro engenheiros, três arquitetos, cinco pintores supervisionados por ele. Além disso, “operários especializados pintaram as lajotas, que depois foram ao fogo para receber o esmalte, em policromia”. (*São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano, Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 1, 15 de janeiro de 1969).

Apesar da forte chuva, o dia da inauguração foi marcado pela presença do prefeito Faria Lima e sua esposa, o artista Clóvis Graciano com a sua esposa, Maria Aparecida, o Sr. Pacheco Chaves, secretário do Abastecimento da Prefeitura, o Sr. Teophilo Ribeiro de Andrade, presidente do Tribunal de Contas do Município, o Sr. Oscar Siebel, Vice-presidente da VARIG e representante da família Ruben Berta, outras autoridades e a imprensa.



Fig. 3 - Prefeito Faria Lima inaugura na av. Ruben Berta, painéis de autoria de Clóvis Graciano. Pasta do Arquivo - Eventos oficiais, inauguração de painéis. Administração Faria Lima, 25.01.1969. Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

O jornal *Diário da Noite*, a partir da reportagem *Painéis de Clóvis Graciano na Ruben Berta*, realizada no dia 25 de janeiro de 1969, descreve a inauguração, ressaltando o momento em que Faria Lima descerrou a bandeira paulista que cobria a placa alusiva aos murais:

“Aos vinte e cinco dias do mês de janeiro do ano de mil novecentos e sessenta e nove, quadragésimo décimo quinto da fundação de São Paulo, sendo Prefeito J.V. de Faria Lima, inaugurou ele estes quatro painéis na Avenida Ruben Berta, obra

do pintor paulista Clóvis Graciano. 25-1-1969". (*Painéis de Clóvis Graciano na Ruben Berta, Diário da Noite*, São Paulo, p.6, 25 de janeiro de 1969).

A fotografia, segundo a imprensa da época, mostra o momento em que era descerrada a bandeira paulista, dando por inaugurados os murais que representavam a história de São Paulo.



Fig. 4 – *Alegria, S. Paulo faz Anos – Muita gente esteve presente ontem à inauguração dos quatro painéis artísticos no trecho que liga a avenida Ruben Berta com a avenida Indianópolis. O autor desses painéis é o pintor Clóvis Graciano. Catálogo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fonte: Jornal Diário da Noite, Edição única, 25.01.1969 – Arquivo Público do Estado de São Paulo.*

Assim, após a inauguração dos murais, a reportagem do jornal “O Estado de São Paulo” apresenta questões sobre as devidas mudanças na paisagem urbana da cidade e das novas pretensões do Prefeito em relação a novos murais:

São Paulo tem desde ontem uma nova atração – quatro painéis, que retratam fases históricas da cidade. Com 10 metros de comprimento e 3,5 de largura, eles formaram uma nova paisagem, muito mais humana, na av. Ruben Berta. Eles estão colocados sobre o viaduto da av. Indianópolis e foram retratados em cerâmica esmaltada e pintada pelo artista Clóvis Graciano. [...] O prefeito Faria Lima, entusiasmado com os painéis, pediu para outros artistas a confecção de novos painéis, que serão colocados na av. 23 de Maio. (*Na Ruben Berta, já há lugar para a Arte, O estado de São Paulo*, São Paulo, caderno 1, p.11, 25 de janeiro de 1969).

Porém, com a finalização da gestão do Prefeito Faria Lima, o projeto da inserção de novos murais em outras avenidas da capital paulista, acabou não ocorrendo.

Depoimentos do artista e a importância da pintura mural para Clóvis Graciano

Após contextualizar a encomenda dos murais localizados na avenida Ruben Berta, pretende-se refletir sobre o propósito do patrocínio destas obras pela Prefeitura e o ponto de vista do artista sobre a importância da pintura mural nos espaços públicos. Dessa forma, foram encontradas entrevistas no Arquivo Público do Estado de São Paulo, que contribuem com essas questões.

Assim, Clóvis Graciano revela o motivo do aceite do convite para a realização dos murais localizados na avenida Ruben Berta:

“Eu aceitei esse convite, porque é revolucionário ter um mural em plena via pública, diz Clóvis Graciano. É importante popularizar a arte e também comunicar o nosso trabalho com o povo. E depois, ainda abre caminhos para novas tentativas. Já pensou se cada estação do metrô tiver mural de um bom artista brasileiro? ” (*A arte no meio da rua, Jornal Folha da Tarde, São Paulo, sem página, 10 de janeiro de 1969*).

Nessa citação é possível compreender que o artista vai além das questões estéticas de embelezamento dos logradouros. Para ele, o que importa, é a democratização da arte com a finalidade de comunicá-la ao povo. Ainda, sugere que o mural deveria estar presente em outros espaços públicos como as rodoviárias, ferrovias e metrô, o que iria acontecer no decorrer da elaboração de projetos em gestões posteriores. Além disso, Graciano, diferencia a questão de o mural estar integrado na Arquitetura e não na função que o prédio ocupa:

“O mural tem que se integrar na arquitetura, ele explica, e não na função do prédio. Eu tive problemas desse gênero quando fazia painéis para bancos. Eles queriam que eu colocasse temas que obrigatoriamente falassem de assuntos bancários”. (*A arte no meio da rua, Jornal Folha da Tarde, São Paulo, sem página, 10 de janeiro de 1969*).

Nesse contexto, Clóvis Graciano ressalta a importância da pintura mural: “Acho tão importante a colocação de obras de artistas brasileiros nas avenidas e ruas da cidade que faria esse trabalho até de graça”. (*Na sua avenida, Clóvis Graciano, Suplemento do Diário do Interior, São Paulo, janeiro de 1969*).

Dessa forma, o artista considera os murais como uma verdadeira pintura popular, já em 1953, ele deixava claro essa questão, que reverberou ao longo de outras entrevistas:

“O painel é a forma mais democrática de pintura. O governo se quisesse, poderia mandar pintar painéis em logradouros públicos, como estações, praças de esportes, etc. É uma forma de levar a arte ao povo, de imortalizar momentos históricos, de maneira que todos tenham a possibilidade de vê-los. A tela pertence a uma minoria. O painel, a todos quantos queiram vê-los. [...]” (*São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano, Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 15 de janeiro de 1969 – citação original realizada no ano de 1953).

Ainda, sobre a iniciativa de realizar um mural nos espaços públicos e a parceria com a Prefeitura, Clóvis Graciano relata:

“Foi um ótimo negócio para a Prefeitura. Nunca isso foi visto em via pública. É uma iniciativa revolucionária. Até agora, os painéis sempre foram feitos em prédios, em salões, mas na rua não”.
(*São Paulo mostrará em sua entrada murais de Graciano, Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 15 de janeiro de 1969).

Além disso, essas preocupações em realizar uma arte voltada para o povo, já estava inserida em sua pintura a partir da representação dos temas relacionados com as questões sociais:

“Ultimamente, estou procurando na pintura – e isso sem nenhuma demagogia – fixar a vida das gentes simples do Brasil. Quero mostrar nos meus trabalhos, principalmente nos painéis que serão vistos pelo povo, o que é este próprio povo. Ele se reconhecerá nos muitos personagens que constituirão a minha obra. Como num romance cíclico, o povo aparecerá na figura tosca de um machadeiro, no desempenho dos boiadeiros, nos vultos curvados dos homens que plantaram o café nos mil e um espigões do Estado de São Paulo. Pedreiros, metalúrgicos, colonos, tipógrafos – esses são os heróis do meu livro. E posso confessar: inspiração no bom sentido é algo que não falta quando a gente se volta para o povo, procurando nele nossos temas

sempre revividos. Estou, aliás, me aprofundando no folclore e na História de nossa Pátria, a fim de me colocar no nível exigido pelas pretensões que agora exponho”. (*Sem demagogia: mostrar como o povo vive, Jornal Última Hora, São Paulo, sem página, 3 de janeiro de 1956*).

Ou seja, tal fala, enfatiza o compromisso social por meio da representação da população brasileira nas suas pinturas, murais, enfim, nos seus trabalhos artísticos, além disso, retoma o propósito de realizar uma arte mais democrática, isto é, uma arte voltada para o povo.

Assim, optei por finalizar o texto, com uma citação de Clóvis Graciano, encontrada em uma de suas anotações sobre a influência da Arte com a Política e a classe artística:

“[...] Quer queiram quer não, a política influi nas artes ou vice-versa. Com a falada liberdade política tudo mudou. Entretanto, apesar de íntima ligação de política com a arte, os artistas como classe, para lutar para o bem da mesma, deveriam se movimentar sem participação política. Nenhuma coação partidária deve existir. (Anotações do artista Clóvis Graciano, cedidas pela organizadora do *Projeto Clóvis Graciano* - São Paulo, Maria Helena Prudêncio, sem data).

Nesta citação, o artista retoma os ideais de sua Arte, apresentados na construção do artigo. Por fim, esclarece que a Arte deve ser maior do que qualquer ideologia política, ou seja, precisa ser construída para além dessa ligação.

Considerações finais

A partir de fontes documentais pesquisadas no Arquivo Público do Estado de São Paulo, no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo e no Projeto Clóvis Graciano, também localizado na capital paulista, foi proposto analisar o motivo da reelaboração do uso dos murais, projetados pelo artista Clóvis Graciano na Avenida Ruben Berta – SP, apresentando o ponto de vista do artista sobre a importância da realização do mural em um espaço público, contrapondo com a

intenção do Prefeito de São Paulo, José Vicente de Faria Lima, ao projetar um espaço para a Arte na avenida Ruben Berta.

Por fim, essas divergências contribuem na análise de outras informações a respeito dos murais que colaboram com a preservação da memória do artista Clóvis Graciano, assim como, com a história da cidade de São Paulo.

Notas

¹ O nome da avenida Ruben Berta foi escolhido a fim de homenagear Ruben Martin Berta (1907 - 1966), um importante Presidente da empresa VARIG (empresa de Viação Aérea Rio-grandense). Foi o pioneiro da aviação comercial no Brasil. Recebeu o título de Cidadão Paulistano em 1961 e o de Cidadão Paulista em 1962.

² A data 23 de Maio, lembra uma Manifestação realizada em 1932 na cidade de São Paulo, por uma multidão que era contra o regime Vargas. Os manifestantes foram recebidos a tiros pelos milicianos da Liga que apoiavam o regime varguista. Nessa ocasião, foram mortos quatro estudantes paulistas, dando origem a sigla MMDC, de Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo, sob a qual foi organizado o movimento que resultou na Revolução Constitucionalista de 1932.

³ Ao verificar essas contradições referente aos títulos dos murais e os custos dos mesmos, optei por seguir as informações referente à Carta – Contrato, escrita pelo artista Clóvis Graciano ao Diretor de Obras da prefeitura de São Paulo - Mauri Julião - em 19 de junho de 1968.

Referências

ANOTAÇÕES do artista Clóvis Graciano, cedidas pela organizadora do Projeto Clóvis Graciano - São Paulo, Maria Helena Prudêncio, sem data.

CARTA – Contrato ao Diretor de Obras da Prefeitura de São Paulo, Acervo do Projeto Clóvis Graciano – São Paulo, cedida pela organizadora do Projeto Clóvis Graciano - São Paulo, Maria Helena Prudêncio, 19/6/1968.

FREITAS, Patrícia Martins Santos. O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1940). *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, Campinas (Unicamp), Dossiê: Patrimônio Industrial, ano 3, n. 3, 2011.

PRUDÊNCIO, Maria Helena. *Centenário de Clóvis Graciano na BM&F*. São Paulo, BM&F – Brasil, 17/4 a 22/6/2007, p. 29-30.

FILHO, Nestor Goulart Reis. *São Paulo e outras cidades - Produção social e degradação dos espaços urbanos*. São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e

Tecnologia HUCITEC, 1994.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec /EDUSP, 1995.

TIRAPELI, Percival. São Paulo – *Artes e Etnias*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify, Duas cidades, 2007.

ZMITROWICZ, Witold, BORGHETTI, Geraldo. *Avenidas 1950 - 2000: 50 Anos de Planejamento da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SEM demagogia: mostrar como o povo vive, *Jornal Última Hora*, São Paulo, sem paginação, 3/1/1956.

A RUBEN Berta terá painéis, *O estado de São Paulo*, São Paulo, caderno 1, p. 13, 9/1/1969.

A ARTE no meio da rua, *Jornal Folha da Tarde*, São Paulo, sem paginação, 10/1/1969.

SÃO PAULO mostrará em sua entrada murais de Graciano, *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 15/1/1969.

FESTA da cidade começa 6.a, *O estado de São Paulo*, São Paulo, caderno 1, p. 17, 21/1/1969.

NA RUBEN Berta, já há lugar para a Arte, *O estado de São Paulo*, São Paulo, caderno 1, p. 11, 25/1/1969.

NA SUA avenida, Clóvis Graciano, *Suplemento - Diário do interior*, São Paulo, sem paginação, jan. 1969.

PAINÉIS de Clóvis Graciano na Ruben Berta, *Diário da Noite*, São Paulo, p. 6, 25/1/1969.

MONUMENTOS da cidade de São Paulo - Histórico, XXIV – História de S. Paulo. *Diário Popular de São Paulo*, São Paulo, por João Jorge Cordeiro, sem paginação, 18/1/1970.

Que caiam todos! Memória, afetos e levantes

Que se caigam todos! Memoria, afectos y insurrecciones

Nathalia Lambert
Universidade Federal Fluminense
nathalia Lambert@gmail.com

Resumo

Nosso século é marcado por inúmeras crises e levantes. Uma das marcas dos levantes é urgência por novos signos e símbolos que deem conta de representar novas narrativas, marcadas pela diferença e pela postura crítica diante do está instituído. Nessa seara o espaço público é palco privilegiado para tal disputa. A derrubada das estátuas reacendeu o debate acerca da memória coletiva, compartilhada. O que está em jogo na construção e na derrubada de monumentos? Os símbolos que estão ali representados ainda fazem sentido? As propostas artísticas de Rosângela Rennó e do coletivo 3Nós3 cercam essa questão e nos amparam na busca por explicitar suas imbricações nos campos da arte e da política. É sobre a perspectiva dos afetos e da análise micropolítica que se estabelece as chaves para tentativa de compreender a busca por novos símbolos e narrativas na contemporaneidade.

Palavras-chave: monumento; memória; levantes; micropolítica; representação

Resumen

Nuestro siglo está marcado por innumerables crisis y insurrecciones. Una de las señas de identidad de las revueltas es la urgencia de nuevos signos y símbolos que sean capaces de representar nuevas narrativas, marcadas por la diferencia y por la postura crítica hacia lo establecido. En este ámbito, el espacio público es el escenario privilegiado para tal disputa. El derrocamiento de las estatuas reavivó el debate sobre la memoria colectiva y compartida. ¿Qué está en juego en la construcción y demolición de monumentos? ¿Cuáles son los símbolos que se representan allí? Las propuestas artísticas de Rosangela Rennó y el colectivo 3Nós3 rodean este tema y nos apoyan en la búsqueda de explicar sus imbricaciones en los campos del arte y la política. Es desde la perspectiva de los afectos y el análisis micropolítico que se establecen las claves para intentar comprender la búsqueda de nuevos símbolos y narrativas en la época contemporánea.

Palabras clave: monumento; memoria; insurrecciones; micropolítica; representación

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

– Jacques Le Goff, 1990, p. 411.

A rua é um espaço que frequentemente é remontado por ações disruptivas de disputas sociais. Só nos últimos dez anos podemos nos lembrar de algumas reocupações desse espaço, como a da praça Tahrir no Cairo, a da Catalunha em Barcelona e a da praça Baquedano, em Santiago. Apropriadas de maneira que traziam à vista sua dimensão essencialmente pública, as ruas foram palcos privilegiados para reivindicações, denúncias e ações coletivas. No dia 07 de junho desde ano, numa praça em Bristol, no Reino Unido, a estátua de um famoso traficante de escravos, Edward Colston, foi retirada de seu pedestal por ativistas do movimento *black lives matter* ¹ e lançada ao rio. O homenageado ali representado era um dos principais membros da *Royal African Company*, empresa

que no século XVII comercializava mercadorias como ouro e marfim e, principalmente lucrava com o comércio de africanos escravizados. Na *Royal African Corporation*, Edward Colston participou de um mercado genocida que tomou cerca de 84 mil africanos de seus países, negociando-os como mercadorias na América. O que soaria absurdo e incompreensível ser este um homenageado, imortalizado em seu país, batizando escolas, hospitais e ruas. O que acontece, no entanto, é que, personalidades como a do ‘sir’ Edward Colston, recheiam o *hall* de homenageados pelas cidades do mundo a fora. Isto porque o que foi convencionado como filantropia, doação para fins públicos de grandes milionários, proprietários e herdeiros, foi tradicionalmente realizada com capital oriundo da exploração da mão de obra escrava. A associação entre filantropia e escravidão é recorrente em nossa história e os monumentos acabam por descrever mais acerca do tempo em que foram construídas do que sobre os personagens que homenageiam. A concepção de monumento tem sua raiz, segundo Jacques Le Goff, remetida a *memini*, raiz indo europeia que designa a noção de memória. A memória é constituinte do monumento, mas o monumento também precisa do sujeito “que teça, a partir dele, seus significados” (LE GOFF, 1990, p. 485). Segundo o mesmo autor, a ação do tempo sobre a história precisa ser pensada como a ação dos agentes de seu tempo. De maneira que a história está para ser relida, reescrita, desmontada. Está para ser demolida como construção e disposta, sem gessos, em participação com o seu tempo presente, suas narrativas, ações e agentes.



Fig. 1 - Manifestantes jogam estátua do traficante de escravos Edward Colston no porto de Bristol, durante manifestação *Black Lives Matter*, em Bristol, na Inglaterra. (Fotografia: Ben Birchall/PA via Associated Press, 7 de junho de 2020.)

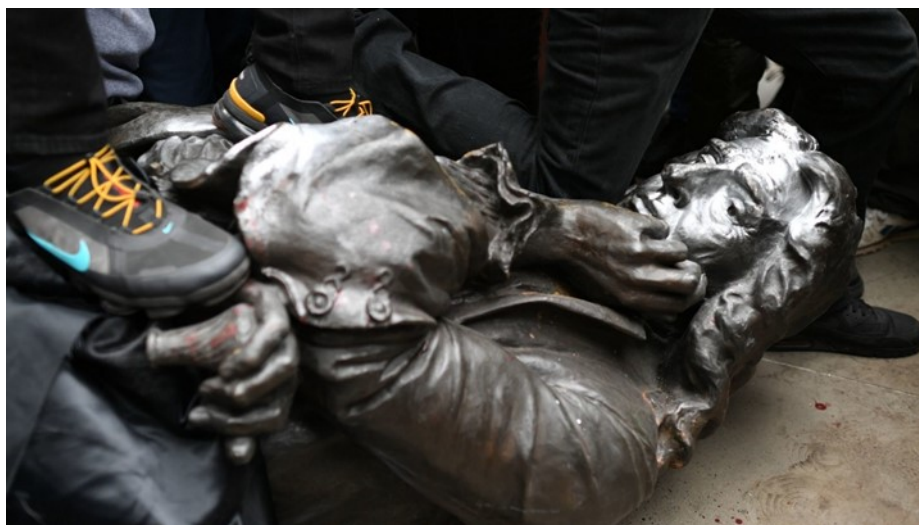


Fig. 2 - Uma manifestante segura o joelho no pescoço de uma estátua de Edward Colston em Bristol, na Inglaterra. (Fotografia: Ben Birchall/PA via Associated Press, 7 de junho de 2020.)

Pensemos no caráter “provisório” das invenções formais, esta transitoriedade é índice das transformações no terreno da história, no qual os eixos das transformações históricas desdobram-se uns sobre os outros em um esquema de urgência pelo novo e pela ruptura. O que aparenta ser um reflexo da tentativa de reconstrução de uma representatividade pelos indivíduos e pela sociedade vigente. O gesto de derrubar estátuas acendeu questionamentos variados, opiniões que passavam por críticas à ação, julgada como apagamento da história ou simples depredação do espaço público, até àquelas que pensam sobre a persistência de tais estátuas como uma afronta à sociedade, onde os ícones representam um passado genocida que deve ser criticado, reavaliado e com isso modificados. Derrubar uma estátua é reacender o debate sobre ela. A Estátua é revivida, subtraída de sua imobilidade e concretude. Onde antes havia um bloco de cimento figurativo, muitas das vezes invisível ao espaço público, vai emergir uma história, que se faz urgente em ser reapropriada e recontada. Esse ressurgimento parte do indagar-se sobre quem são as figuras representadas ali. Porque elas foram consideradas importantes a ponto de serem imortalizadas em monumentos. Qual o projeto de sociedade que elas ilustram? Qual o pacto civilizatório que está subscrito a esse monumento? O monumento como índice do passado deve ser relido no presente. A história é contada a partir do tempo presente. A substituição ou derrubada de uma estátua não vai apagar a sua

história, apropriar-se de sua narrativa enquanto sociedade é também fazer história. O fazer da história através da iconoclastia fez parte de diversos momentos das civilizações, por exemplo, a queda da Bastilha durante a revolução francesa, permeada de incêndios, destruições, derrubada da estátua do monarca, fatos que compõem a cena e perduram na história enquanto partes fundamentais da narrativa. A história da destruição é também história. Segundo a historiadora Keila Grinberg, a História é o método científico de análise e interpretação do que passou, das transformações em narrativas, e com isso propondo interpretações. As estátuas, como exemplo, vão se remeter ao momento do qual o homenageado fez parte, ao momento de construção do monumento e, por último ao tempo presente. Nesse caso o monumento está em interação e diálogo com a sociedade atual. Se nesse presente a imagem se torna anacrônica precisamos questioná-la e adequá-la ao nosso próprio tempo, o que pode levar também à sua destruição. Neste sentido a história está sendo feita, não destruída. O gesto de arrancá-la ou intervi-la pode sacudir os restos de um passado que ainda ecoa.

A instalação *Good Apple/Bad Apple*, um documento monumento (2019), de Rosângela Rennó se compõe de diversas fotografias de estátuas de Vladimir Lênin. As imagens, fotografias de diferentes tempos, dividem-se basicamente em registros das estátuas ainda expostas e daqueles em que estátuas estão sendo destruídas ou retiradas de seus pedestais. As fotografias recolhidas em diversos sites da internet foram selecionadas, organizadas, e receberam molduras, legendas e intervenções da artista, antes de serem dispostas de certa maneira no ambiente da instalação². No período da existência da ex-URSS, entre 1922 e 1991, inúmeros monumentos em homenagem a Lênin foram espalhados por todo o espaço público do vasto território que compunha a URSS. Na organização das fotografias, Rennó, vai marcar com o símbolo de *Bad apple*, as estátuas que foram destruídas ou retiradas dos pedestais e com o símbolo de *Good apple* aquelas que permanecem, ou por terem sido esquecidas ou por estarem expostas em países que ainda mantêm alguma afinidade com o sistema comunista e a figura de Lênin. As fotografias são ferramentas as quais a artista se apropria e reconfigura para tensionar questões como a da relação entre memória e esquecimento. Uma espécie de arqueologia do monumento que deixa evidenciar a relação do simbólico com o político. Aludindo também a uma certa ação da memória que seleciona e tenta apagar determinados símbolos, o que pode se associar a uma

tentativa de afirmação dos indivíduos e das sociedades presentes em resposta ao passado. O que nos faz pensar sobre os eixos de poder que incidem sobre a permanência de determinados símbolos ou a sua aniquilação. Existiria a possibilidade de apagamento de um signo como este monumental? No mundo contemporâneo o que percebemos é uma permanência das imagens, compartilhadas em profusão nos meios digitais o que mesmo ante a sua destruição, a permanência é garantida pelo ambiente digital. A relação entre monumento e documento ganha um ar de aparente imaterialidade ou antes de outra materialidade, outra significação.

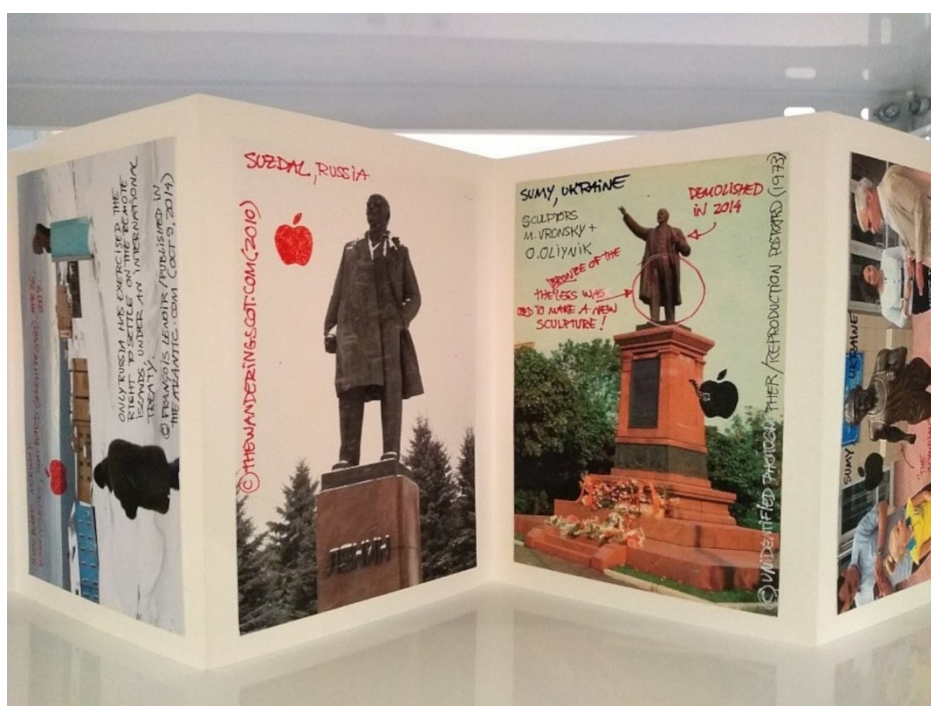


Fig. 3 - Rosângela Rennó, *Good Apples, Bad Apples*. Foto da instalação em MUNTREF - Hotel dos Imigrantes em Buenos Aires, na Argentina. 2019. Foto: Alejandra Villasmil.

Outro trabalho que nos remete ao debate acerca dos monumentos públicos é a ação do coletivo 3nós3, o *Ensacamento*. O coletivo formado na cidade de São Paulo, no final dos anos 1970, pelos artistas Hudinilson Júnior, Rafael França e Mario Ramiro, ficou bastante conhecido por sua ação de intervenção pública, em vinte e sete estátuas na capital paulista, em 1979. A ação *Ensacamento* consistia em cobrir com sacos pretos, como os de lixo, diversos monumentos espalhados pela cidade, em alusão a prática de tortura comum ao regime ditatorial. A prática, consistia em cobrir a cabeça dos presos políticos para que, além de não verem seus algozes, sofressem a dificuldade de respirar. O percurso adotado foi

previamente demarcado em um mapa da cidade. A proposta invocou a atenção dos transeuntes que passavam cotidianamente pelas estátuas sem sequer notar a existência das esculturas e, muito menos sabiam a quem elas se remetiam. Sobre a interferência na cidade, relata Mario Ramiro: “Além de sua presença física na malha urbana, as intervenções passaram a existir também como intervenções nos meios de comunicação”. O grupo, afora a intervenção, tratou de produzir uma matéria jornalística sobre o acontecimento, além de contatar anonimamente outros veículos de imprensa. A ação, mesmo que efêmera, passível de ser rapidamente desfeita, ganhava propagação midiática de forma que forçava uma inserção nos meios de circulação oficial. A ação ganhava outras camadas e passou a trazer à tona debates acerca da ocupação do espaço público e o direito a ela. A cidade mais uma vez como palco, marcando seu lugar privilegiado no que tange questões de visibilidade, transitoriedade e de transformações. As estátuas e esculturas, enquanto obras presentes neste espaço, hesitam entre a permanência e o desaparecimento. A memória coletiva está sempre em disputa ativa na possibilidade de ressignificação desses monumentos. A ação *Ensacamento* insere-se como proposta de atualização dos traços da memória, já que vai ressaltar um determinado momento histórico e político através de um ato que se apresenta entre performance e ato político, entre arte e vida.



Fig. 4 - *Ensacamento*, coletivo 3nós3, Foto da intervenção, São Paulo, Brasil, 1979. Imagem: Acervo Mario Ramiro. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/grupo-3nos3-ganha-livro-sobre-sua-trajetoria-de-intervencoes-urbanas>. Acesso em 12 de agosto de 2020.

Em ambos os cenários apresentados aqui os ecos da memória reorientam-se na busca por novos signos e significados. Ações que se orientam pela memória no sentido de atualiza-la e reposiciona-la em sua relação com o tempo presente. Sentidos que lutam por emergir na falência de significados caducos. Nota-se que esse movimento de reordenação é um movimento tanto na esfera individual quanto na esfera do coletivo, do corpo social. De maneira que ao nos debruçarmos sobre crises e os grandes distúrbios globais sobre a ótica dos eventos radicais que atravessam a história, percebemos que estes colocam em suspensão a realidade e podem unir com entusiasmo milhares de pessoas. Em muitos casos um movimento espontâneo, horizontal, tentando recriar espaços, discursos e gestos que pode tomar as ruas, as cidades, e os meios de comunicação. Na publicação intitulada *Levantes* (2017), Didi-Hüberman remonta, através de textos e imagens, situações de levantes na história da humanidade. Uma arqueologia das imagens que toma a história não como dado fixo, como um saber inerte ou uma simples descrição. De modo que o passado é mais um tema de memórias individuais e sociais, do que um fato de caráter imutável. Dito isso, para desmontar a continuidade das coisas propostas por certa construção epistêmica, o autor propõe a alternativa de assumir a “montagem” e o “anacronismo” como métodos. Não vivemos numa civilização da pura imagem, vivemos numa civilização dos chavões. Portanto, a tarefa que nos se impõe é a de apurar o olhar às imagens ou a de criar imagens que desconstruam estes chavões. O percurso assumido dos *Levantes*, passa por colocar as imagens em relação entre si através de um recurso contínuo à ideia da montagem. Pôr em relação as imagens já que elas não falam de forma isolada. Examinar as imagens, para Didi-Hüberman, é como andar sobre ruínas da história do mundo, de imagens sobre imagens ou ‘criar a história com os próprios detritos da história’, como disse Benjamin. Refletindo sobre o que está envolvido no ato de sobrelevar-se observa-se que: ele remete-se primordialmente a esfera dos desejos, essa que é incessantemente alimentada por nossas memórias, projetando-se em novas e reinventadas formas. Levantar-se é pôr as formas em movimento. Além disso a força da ação e do gesto do levante teria potência de ultrapassar o ‘eu’, e tomar uma multidão inteira. Antonio Negri, no artigo que compõe o livro, intitulado *O acontecimento ‘levante’*, analisa as ocasiões que precedem os gestos de levantes, distinguindo e relacionando o que ele vai chamar de pausa/intervalo e interrupção/ruptura, a passagem da inércia

indiferente ao impulso coletivo de levantar-se. Fazendo a analogia com o exercício esportivo do levantamento de peso, quer ressaltar o momento de pausa entre o movimento de retirar o peso do chão e o de ergue-lo ao alto. Um intervalo de duração muito breve em que não se tem mais o intervalo da escolha. Da inércia para o impulso, do impulso para ação.

A ação do levante é plural, e seu acontecimento coletivo. Todo coletivo se constitui de indivíduos e do levante de uma quantidade de singularidades, mas o coletivo “verdadeiro” está na passagem que transforma o peso e a “insustentabilidade” da vida na decisão do levantar, no esforço e na alegria desse ato. O levante é sempre uma aventura coletiva, uma palavra que não existe individualizada. (2017, p. 39)

Trilhando uma arqueologia social das manifestações políticas europeias, observa uma matriz antropológica que remete aos funerais com seus grandes cortejos. Observando imagens e relatos dos grandes funerais dos séculos pregressos, como o de Dorotéia na Espanha em 1936, o autor identifica o ato de manifestar-se com a transformação de uma perda, do luto, em desejo de sobrelevar-se, um gesto de sublimação. Indicando seu contato com camadas mais profundas da memória e do inconsciente. Em uma manifestação nada está decidido antecipadamente, tudo está em suspenso esperando os próximos acontecimentos. É o desejo que move para ação. ‘Quando o indivíduo se manifesta, ele quer tomar uma bastilha’, diz Didi-Hüberman citando o escritor Paul Nizan, que em seu livro *A conspiração*, vai descrever um funeral francês do início do século XX que acabou por se tornar uma manifestação política. Manifestar teria como ensejo esse reencontro com o desejo, reencontro que transforma a imobilidade em movimento, que transforma a paralisia pelo medo em transgressão soberana. O funeral de George Floyd em Mineápolis nos Estados Unidos, em junho deste ano, congregou milhares de pessoas e se propagou como uma onda, em manifestações por todo mundo. *Floyd* foi assassinado por um policial em uma abordagem na saída de uma loja. Sem provas ou suspeitas cabíveis foi brutalmente asfixiado no meio da rua, aos olhos de outros policiais e de passantes desavisados. A violência durou mais de 8 minutos, foi filmada e a imagem circulou em profusão pela internet. O movimento *black lives matter*, vidas negras importam! apoiado por grande parte da opinião pública, tomou voz diante da barbárie do estado exigindo justiça e, narrando a

violência que a população negra sofre sistematicamente por parte da polícia e do estado. O velório, que durou vários dias, espalhou-se pelas ruas, tornando-se uma grande onda de manifestações. Ressoando em confrontos com a polícia e insurgências perante os edifícios e monumentos símbolos do estado racista.

As forças políticas vigentes buscam sempre deslegitimar as manifestações por estas confrontarem a norma e o pacto social instituído. As insurgências investem no espaço visível como uma recusa da representatividade que está em vigor. No entanto, o manifestar-se não se configura prontamente em uma adoção de outra representação, mas primeiramente em uma forma de expressão, que chega como uma imaginação coletiva. Quando os signos e símbolos que ocupam o cenário comum não ecoam mais em seus sujeitos. Quando os significados dos monumentos, das imagens, das narrativas, deixam de ter valor. Para se expressar, os manifestantes vão reinventar gestos, músicas, palavras de ordem, imagens. Se fará imperioso preencher o espaço com outra aparência. Os braços se erguem, as bocas se abrem, as línguas se liberam colocando todo o mundo social de ponta cabeça. O que se faz expressivo em um levante é, em certa medida, o que vai congrega as diversas dimensões que o povoam. No entanto esta poética do levante não está distante da ação, pelo contrário, segundo Didi-Hüberman, haveria uma “inteligência particular – atenta à forma – inerente aos livros de resistência ou de levantes.” (2017, p. 50) Até que as próprias paredes tomem a palavra e ilustrem o espaço público.

De Victor Hugo a Eisenstein e além, os levantes serão frequentemente comparados a turbilhões e a grandes ondas que arrebatam [...] O levante se faz, de início, com o exercício da imaginação [...] E quando nos levantamos diante de um desastre real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles a resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja forças psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidades. (DIDI-HÜBERMAN, 2017, p. 95)

Antecederia e subjazeria aos turbilhões uma imaginação poética que os concebe e arquiteta suas formas. Evidenciando nas manifestações coletivas além de seu caráter político, elementos estéticos e, ambos aspectos possuem equivalentes

potências para criar rupturas no espaço em que se inserem. Essa ruptura em potência é examinada como resistência de forças que são “antes de tudo desejos e imaginações”. Forças que inauguram outras possibilidades para o real. Como, em povos mais oprimidos, cuja trama de uma potência poética pode já significar um levante em certas situações. Levantes que liberam a imaginação em uma maquinação de resistência e construção por parte da memória, quando o poder político está fora do alcance e, não é nem mesmo desejado como é o caso de certas manifestações de cantos e danças.

O desejo, em sua própria urgência, opera os levantes. Ele nos constitui e enquanto força restitui-nos a mobilidade. Os autores apontaram a ligação desse desejo que irrompe em levantes no gesto de desobedecer: “desobedecer é tão antigo e tão urgente quanto desejar”. (2017, p. 95) Romper a ordem quando ela não faz mais sentido ou reproduz esquemas falidos de vida é inerente ao ser humano, e essas rupturas se manifestam tanto com relação à política e a estrutura social, quanto em relação aos paradigmas da cultura e da arte. Como, segundo o autor, ocorreu com os levantes de maio de 1968 em Paris, uma catarse coletiva que povoou as ruas de operários, intelectuais, estudantes e artistas. Os jovens franceses buscaram retomar a cidade que durante muito tempo representou um espaço de liberdade e que, naqueles anos, tinha se modificado drasticamente pela apropriação do capital na forma de indústrias, marcas e publicidade.

A proposta de analisar os levantes históricos também sob a perspectiva dos desejos e das subjetividades relacionadas, põe em jogo a esfera da micropolítica. A micropolítica, como proposta por Félix Guattari e por Suely Rolnik, surge para dar conta das “ambiências que escaparam dos modos de análise da subjetivação dominante”, e por se dar conta de esferas concernentes à vida privada foram tradicionalmente excluídos da ação reflexiva. A esfera que a análise micropolítica resgata é aquela que trata de temas como desejo, sexualidade, família, afetos, corpo, cuidado, enfim, de tudo que é íntimo, e que por isso mesmo, precisa ser valorado. A esfera da macropolítica, por outro lado, sugere uma acepção mais ampla e generalista no campo da política, vai tratar das ações do Estado, do capital em seus agenciamentos e direções, em um âmbito coletivo e impessoal. Para Rolnik, não é necessário aguardar uma “grande revolução para implicar-nos numa multiplicidade heterogênea de processos micropolíticos revolucionários.”

(ROLNIK, 2018, p. 18) Os afetos ditos subjetivos estão em jogo na disputa de campo da política. Todo processo de levantes, de revoluções estaria operando uma mudança nas estruturas ditadas pela micropolítica. Nessa esteira, a pensadora anota que, por exemplo, a ausência de representatividade partidária é índice de uma mudança necessária de reivindicações e de estratégias, que propiciam a criação de novos territórios, povoados por novos desejos e experiências, no que ela chama de um deslocamento das políticas de subjetivação dominante. É apenas quando se leva em consideração as urgências da esfera da micropolítica que a esfera pública da macropolítica pode ser de fato enfrentada. Iluminando essa esfera, fica ainda mais nítido compreender a legitimidade do movimento em questionar monumentos, quando estes ferem e disputam com a identidade de grande parte da população mundial. O que se torna mais relevante do que manter intacta uma história de assassinato e exploração. Por conseguinte, não descartaríamos a importância da luta pela resistência no âmbito do Estado, da macropolítica, cujo objetivo último pode ser considerado a conquista da real democracia. Tal conquista, ultrapassaria a política, expandindo-se para esfera da cultura, da economia e das relações sociais em geral. A resistência passa por nos deslocarmos de certa micropolítica dominante, aquela relativa ao inconsciente colonial-capitalístico que, segundo ela, comanda o sujeito moderno ocidental encarnado em nós enquanto indivíduos e sociedade. De fato, trata-se de uma nova maneira de pensar e agir no mundo, situando os problemas e a atuação crítica a partir desses mesmos problemas, potencializando uma nova concepção de política que não descarta relações simbólicas. A autora diz que o novo ativismo, que vemos emergir no mundo e no país, parte precisamente desse deslocamento, das políticas de subjetivação dominante. Dele múltiplas formas de ação micropolíticas são inventadas em sentido ativo. Uma ambiência tão múltipla e diversa, que fala de aspectos das vidas cotidianas, de modo que nenhuma micropolítica pode ser definida em seu estado puro, coeso e universal. Estaríamos constantemente oscilando entre várias e o que fará a diferença é a maneira como nos dispomos a combater as tendências reativas que existem nos diferentes cotidianos de nossas vidas e em cada um de nós, em nossas relações e ações. É esse novo ativismo que conclama Suely Rolnik que, mesmo em diálogo com as insurreições das esferas da macropolítica, remete-se a uma inerente força vital:

Não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos – insurgência macropolítica – pois expande micropoliticamente para a afirmação de outro direito que engloba todos os demais: o direito de existir ou mais precisamente o direito à vida em sua essência de potência criadora. (ROLNIK, 2018, p. 24)

O direito à vida se impõe e vai derrubar monumentos que simbolizam a morte. E o que está em jogo aí é ideia de que o real se constitui de um jogo de forças e não de uma verdade estabelecida imóvel, estática e inabalável, o que vai nos permitir pensá-lo como uma construção de narrativa. Narrativas que foram construídas em consonância a uma subjetividade soberana e, o enfrentamento com novas subjetividades insurgentes é sempre eminente e faz parte do movimento vital. Por essa perspectiva seria a força do desejo, das afecções, que atuaria nos movimentos de insurreição. Quando o desejo vai conquistando a possibilidade de dizer, ativando essa possibilidade e desconstruindo a narrativa pela qual o indivíduo estava estruturado e reduzido ao sujeito. É o coletivo em uníssono que congregando desejos toma às ruas e clama por rupturas. O que vemos é uma intervenção política na cultura porque desmancha a base subjetiva do regime capitalista, e a da subjetividade que acompanha esse regime.

Uma estátua que desaba é uma sociedade que desaba, e os fundamentos que a erigiram estão ruindo. A memória e os valores que ela representa estão sendo revistos. Eles versavam sobre poder dominante, sobre equívocos e violências. E o que está em pauta é o direito de existir a quem foi tradicionalmente negado esse direito. Os monumentos públicos estampam esse passado que foi negado, negada a vida a povos que agora desmobilizam estátuas. O espaço público é o palco de tal ruptura por ser o espaço de disputa por visibilidade, um espaço não hegemônico. Na perspectiva do tempo histórico, observamos um movimento constante de construção e desconstrução de símbolos e significados, o que repercute em todas as esferas da vida. O que se entende como esgotamento, parece ter alguma similaridade com outros momentos históricos e, de maneira análoga, podem ser percebidos como um estado de virada. Mas o que de fato se esgotou? É evidente que algo se destampou e agora, mais do que nunca, é preciso trilhar o caminho, que mesmo sendo o da ruptura, já possui algum esboço. Encarar as ruínas pode ser o primeiro passo, enquanto ignorá-las seria construir, sobre o arcabouço falido, futuras ruínas. Existem

indícios de que outra subjetividade política e coletiva esteja nascendo e, mesmo que ainda nos faltem categorias e parâmetros para dar conta dessa nova multiplicidade, ela é sintomática e se manifesta no clamor por outros movimentos e gestos, por novas narrativas e sentidos.

Notas

¹ *Black lives matter* (vidas negras importam) é um movimento surgido nos Estados Unidos em 2013. Segundo uma de suas fundadoras Patrisse Cullors; o movimento é uma resposta por amor as pessoas negras, à forma sistematicamente excludente que o sistema e a sociedade vigente tratam as pessoas negras há séculos. Entrevista concedida a DW em 21 de julho de 2020. O movimento começou com uma *hashtag* #blacklivesmatter, e se tornou um slogan nas ruas, em evidência nos últimos meses pelo covarde assassinato de George Floyd.

² A obra foi disposta de duas formas distintas quando exibida. Em uma as imagens foram dispostas emolduradas em 3 cores, significando cada uma delas uma categorização que a artista propôs. Essa disposição se espalhava em um espaço expositivo. No segundo formato, as fotografias foram encadeadas numa espécie de álbum sanfonado, como aqueles de postais de lugares históricos ou museus vendidos como souvenirs.

Referências

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. *O que é o ato de criação*. Palestra de 1987. Trad. José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

GRINBERG, Keila. Isto não é uma estátua. In: *Conversas de historiadoras*, 2020. Disponível em <https://conversadehistoriadoras.com/2020/06/21/isto-nao-e-uma-estatu>. Acesso em 15/8/2020.

HÜBERMAN, Didi. *Levantes*. Trad. Edgard de Assis Carvalho; Eric R.R. Heneault; Jorge Bastos; Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Sesc, 2017.

LE GOFF, Jacques, *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely e GUATTARI, Félix. *Cartografia dos desejos*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1986.

ROSÂNGELA Rennó. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno>. Acesso em 19/8/2020.

Clandestinidade e performatividade da imagem no “Cristo Vermelho” de Ducha

Clandestinidad y performatividad de la imagen en el “Cristo Rojo” de Ducha

Thiago Spíndola Motta Fernandes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
thiagosmfernandes@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a intervenção realizada pelo artista carioca Ducha no monumento Cristo Redentor como parte da primeira edição do “Prêmio Interferências Urbanas” (2000). O artista infiltrou-se no monumento e inseriu folhas de gelatina vermelha em seus holofotes, “pintando” o Cristo por alguns minutos. A imagem da intervenção foi veiculada na capa do Jornal do Brasil, no dia seguinte, como consequência de um telefonema do artista ao jornal, gerando desdobramentos para a ação clandestina e efêmera. O telefonema é aqui compreendido como um ato performativo, por meio do qual Ducha alarga a visibilidade de sua intervenção, desdobrando-a em um esquema da mídia tática. A noção de que o registro produz um novo evento conduz nossa discussão sobre performatividade da imagem.

Palavras-chave: mídia tática; performatividade da imagem; Prêmio Interferências Urbanas; intervenção urbana; clandestinidade

Resumen

Este artículo analiza la intervención realizada por el artista carioca Ducha en el *Cristo Redentor* como parte de la primera edición del “Premio Interferencias Urbanas” (2000). El artista se infiltró en el monumento e insertó láminas de gelatina roja en su foco, “pintando” el Cristo durante unos minutos. La imagen de la intervención fue mostrada en la portada del *Jornal do Brasil* al día siguiente, como consecuencia de una llamada del artista al periódico, generando consecuencias para la acción clandestina y efímera. La llamada telefónica se entiende aquí como un acto performativo, a través del cual Ducha extiende la visibilidad de su intervención, desplegándola en un esquema de medios tácticos. El conocimiento de que el registro produce un nuevo evento conduce a nuestra discusión sobre performatividad de la imagen.

Palabras clave: medios tácticos; performatividad de la imagen; Prêmio Interferências Urbanas; intervención urbana; clandestinidad

Na virada do século XXI, o Rio de Janeiro, assim como outras cidades do Brasil, testemunhou a proliferação de intervenções artísticas efêmeras em seus espaços públicos. A fragilidade do circuito artístico carioca na virada do século XXI fez com que artistas necessitassem criar seus próprios circuitos, atuando em espaços públicos ou criando espaços autônomos de experimentação e exposição. A década de 1990 havia sido marcada pelo afastamento do Estado no fomento à cultura, com a extinção da Fundação Nacional da Arte (Funarte), Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que, embora tenham sido restabelecidos pelos governos posteriores, passaram a atuar na realidade de um Estado que já não tinha o patrocínio direto como principal política de financiamento à cultura (ALBUQUERQUE, 2006). No mesmo período, diversas galerias cariocas fecharam suas portas, portanto, artistas e produtores culturais enfrentavam sérias dificuldades no que concerne à visibilidade de sua produção e sua sobrevivência (ANDRADE, 2003).

Uma das principais características da geração de artistas atuantes nos espaços públicos na virada do século XXI, e que a diferencia da geração dos anos 1960 e

1970 – também conhecida por sua atuação em lugares não tradicionalmente reconhecidos como espaços de arte – é seu posicionamento a favor de uma autonomia perante o sistema de arte. Alguns dos principais exemplos de inserção da arte em espaços públicos durante a ditadura militar estão ligados a figuras de críticos, curadores ou instituições de arte. Este é o caso, por exemplo, dos eventos Arte no Aterro (1968) e Domingos da Criação (1971), iniciativas vinculadas ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e conduzidas pelo crítico Frederico Moraes. Também é da responsabilidade de Moraes a organização do histórico evento Do Corpo à Terra, que ocorreu no Parque Municipal de Belo Horizonte (MG) em 1970 e apresentou algumas das intervenções mais notórias da Geração Tranca-Ruas¹, como Tiradentes: Totem-monumento ao preso político, de Cildo Meireles, e as Trouxas ensanguentadas e Artur Barrio – trabalho que já havia integrado o Salão da Bússola, no MAM-Rio, no ano anterior.

Nos anos finais da ditadura militar, outro cenário começava a se revelar. As intervenções urbanas, em grande parte, passam a assumir um posicionamento crítico diante de questões como a retomada da pintura, o fortalecimento do mercado de arte, a ascensão das figuras do curador e do galerista, o fenômeno das megaexposições, a associação da arte ao marketing cultural de grandes empresas, além da já mencionada fragilidade do circuito artístico institucional, incapaz de acolher a todos os artistas em atividade. Um exemplo que marca essa virada na intervenção urbana é a ação realizada em 1979 pelo coletivo 3Nós3 – formado por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França –, chamada Operação X-Galeria, na qual o grupo lacrou com adesivo a porta de galerias de São Paulo e deixou colado, como “rastros”, um papel mimeografado com a frase: “o que está dentro fica, o que está fora se expande”. Essa ação denuncia a insatisfação com o mercado e o sistema de arte e anuncia tendências que se tornariam cada vez mais comuns, a partir da década que estava prestes a iniciar.

Já no início dos anos 2000, grupos como o carioca Atrocidades Maravilhosas seriam conduzidos por artistas universitários, recém-formados, ou vinculados aos recém-criados cursos de pós-graduação em artes visuais, que tiveram de encarar os desafios de um sistema artístico ainda assombrado pelos estigmas da década de 1990. O Atrocidades Maravilhosas, composto, em sua maioria, por jovens artistas que se encontraram na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do

Rio de Janeiro, tornou-se conhecido pela produção de grandes painéis de cartazes lambe-lambe nas ruas, fruto do desejo de experimentar uma mídia publicitária como material artístico e testar o valor de exposição da arte contemporânea nas ruas. Uma outra característica dessa ação, que comumente se manifesta na geração de artistas e coletivos da qual faz parte, é a clandestinidade. Entende-se como clandestino aquilo que é feito às escondidas, uma ação que contraria uma lei ou uma ordem. Os cartazes que compunham a ação Atrocidades Maravilhosas eram instalados durante a madrugada, de modo a evitar um possível flagrante, uma vez que se tratava de uma atividade ilegal. A essência da ação é a zona de indiscernibilidade que produz, onde as imagens criam um ruído na lógica da propaganda e o limiar entre arte e ilegalidade é colocado em questão.



Fig. 1 - Ducha (integrando o projeto Atrocidades Maravilhosas), Coca-Cola, 2000. Impressão serigráfica sobre papel. Fonte: arquivo de Alexandre Volger

Para além da autonomia e da clandestinidade, deve-se reconhecer o interesse que as intervenções urbanas passam a despertar em instituições artísticas e em empresas que viabilizam sua realização na década de 2000. É o caso do Prêmio Interferências Urbanas, concebido pelo artista Julio Castro e pela produtora Roberta Alencastro, que teve sua primeira edição realizada no ano 2000, contando com o apoio de parceiros como Transurb, Furnas e Petrobras. A iniciativa é um desdobramento do evento Arte de Portas Abertas que, desde 1996, convida artistas do bairro carioca de Santa Teresa a abrirem seus ateliês para visitação pública. A abertura de portas dos ateliês tinha o objetivo de promover um contraponto à imagem de violência que vinha sendo associada ao bairro, devido aos recorrentes conflitos entre traficantes de drogas e a polícia. Com um pequeno

investimento e apoio de voluntários, foi iniciado um processo de ressignificação do bairro, que mais tarde também contou com o apoio de empresas. O sucesso de público do Arte de Portas Abertas o inseriu no calendário cultural carioca e colaborou com a moldagem de uma nova imagem para Santa Teresa, que passou a ser reconhecida como polo de arte e cultura (ALENCASTRO; CASTRO, 2003).

Para o Prêmio Interferências Urbanas, foi negociada a liberação do espaço público com a subprefeitura do bairro e foi desenvolvido um edital que se comprometia em custear a produção de 10 projetos selecionados por uma comissão convidada pelos organizadores. Essa comissão foi formada, na primeira edição do projeto, pelos artistas Carlos Vergara e Ronaldo do Rego Macedo, além do crítico e curador Fernando Cocchiarale (ALENCASTRO, 2000).

Enquanto a maioria dos artistas contemplados pela primeira edição do Prêmio Interferências Urbanas interferia nas ruas e nos elementos arquitetônicos do bairro, um se destacou por extrapolar os limites físicos de Santa Teresa e não modificar a imagem do bairro, mas a paisagem vista a partir dele. A proposta de Ducha, um dos integrantes do Atrocidades Maravilhosas, consistia em intervir na iluminação do Cristo Redentor, colorindo o monumento com a cor vermelha. A proposta, contudo, deveria ser aprovada pela Arquidiocese do Rio de Janeiro, que negou o pedido do artista. Ducha, contrariando a decisão da Igreja Católica, infiltrou-se no monumento com a ajuda de amigos e realizou a ação clandestinamente, inserindo folhas de gelatina vermelhas sobre seus holofotes. O Cristo Redentor ficou vermelho por cerca de 45 minutos, até ser acionada a Rio Luz, empresa responsável pela iluminação de espaços públicos da cidade, que retirou a gelatina e interrompeu a intervenção.

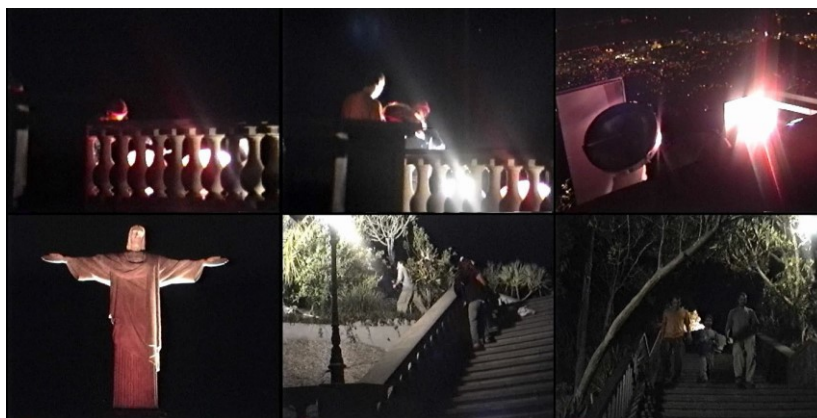


Fig. 2 - Stills do vídeo Cristo Vermelho, 2000.

Em depoimento concedido por e-mail, o artista Geraldo Marcolini, que acompanhou Ducha em sua ação no Cristo Redentor, conta que o artista chegou ao monumento pouco antes do fim do horário de visitação – o que dificultou seu acesso ao monumento – mas conseguiu penetrar no espaço graças a uma desculpa inventada e relatada ao responsável pela segurança. Marcolini também revela:

Quando chegamos no pátio aos pés da estátua, os últimos visitantes estavam de saída. Ducha imediatamente se meteu no mato e passamos para ele as gelatinas já recortadas no tamanho e forma dos spots e mais a fita adesiva própria para as gelatinas. Foi tudo bem rápido e um pouco tenso, apesar de serem muitos holofotes a receber a gelatina. Diria que tudo não passou de 15 minutos, e ao final das últimas aplicações já podíamos ver a estátua se tingindo de vermelho claro. Saímos como entramos, rápidos e sem levantar suspeitas, e fomos para o mirante Dona Marta apreciar o resultado da ação, onde já estava o Arthur Leandro com sua câmera (MARCOLINI, 2018, n.p.).

Um dos principais pontos que chamam atenção na ação de Ducha é sua resistência à captura. Mesmo atuando em um terreno institucionalizado, o artista escapa às regras e executa sua intervenção clandestinamente, trazendo novamente – como no Atrocidades Maravilhosas – a aproximação entre arte e delito. Nessa transgressão reside uma das potências do Cristo Vermelho, que o levou a conquistar o primeiro lugar na premiação. Outro fator que sobressai na ação de Ducha é a noção de que, se a difusão de manifestações artísticas em Santa Teresa tinha como intenção inicial promover uma imagem pacificada do bairro, sua proposta ocasionava um dissenso, trazendo à tona a violência urbana e uma possível alegoria ao Comando Vermelho, facção criminosa que dominava a cidade naquele momento. A intervenção de Ducha, no entanto, não seria um caso isolado. Diálogos imagéticos com a violência são abertos em outras ações promovidas pelo Prêmio Interferências Urbanas, como a performance de Ronald Duarte executada na edição de 2001, intitulada O Q. rola você V., onde a sonoridade do título faz referência à mencionada facção, cuja sigla é CV. Neste

trabalho Duarte percorre as ruas de Santa Teresa com um caminhão-pipa que jorra um líquido vermelho por onde passa, em alusão ao sangue que escorre pelas ruas da cidade. Acontecimentos violentos são temas comuns nas intervenções urbanas de outros artistas cariocas dessa geração, ou motes iniciais de ações que visam a explicitação de conflitos e a manutenção da coexistência de diferenças, contrariando as imagens de espaços pacificados e consensuais.

Na entrevista realizada por Júlio Castro e Roberta Alencastro para o catálogo do evento, Carlos Vergara, um dos integrantes do júri do primeiro Prêmio Interferências Urbanas, deixa evidenciado o interesse por trabalhos de cunho crítico e que provocassem perturbações em diferentes sentidos:

Pra mim foi indiscutível que a intervenção mais interessante era a intervenção vencedora, embora eu seja contra a competição, na medida em que ela cria uma perturbação irrefutável na paisagem real. Essa perturbação, na verdade (e talvez essa seja uma das questões fundamentais da arte), é uma perturbação no olhar, uma perturbação no ouvir, uma perturbação no entender... esta estranheza que pode despertar áreas abstratas, vamos dizer assim, áreas adormecidas na sensibilidade do espectador. Então quero aplaudir o trabalho que é feito, quer dizer, a tentativa de trabalho que é feita (VERGARA, In: ALENCASTRO; CASTRO, 2003, p. 4).

Vergara, ao avaliar o conjunto de trabalhos, declara: “eu acho que, com exceção do trabalho do Cristo, o resto foi muito tímido, e gesto tímido, o gesto artístico tímido, ele é uma indicação de direção de arte, mas ele não é uma obra de arte” (VERGARA, In: ALENCASTRO; CASTRO, 2003, p. 4). Talvez a declaração do artista possa ser confrontada com uma análise dos demais trabalhos apresentados no primeiro Prêmio Interferências Urbanas, de modo a esmiuçar as especificidades de cada proposta, bem como seu caráter crítico e experimental. Esta tarefa será deixada para um estudo futuro. O que se quer aqui destacar é a valorização de trabalhos que não proponham uma mera ornamentação, ou que não sejam simplesmente colocados no espaço, mas que gerem perturbação na leitura desse espaço. É importante considerar que Vergara faz parte da já mencionada geração de artistas atuantes durante a ditadura militar no Brasil e, embora reconheça as

motivações políticas que unificavam – até certo ponto – as intervenções de sua geração, e que as diferenciam daquelas realizadas na virada do século XXI, sua leitura é permeada por essa vivência.

Dias antes da intervenção de Ducha, o Cristo Redentor havia sido presenteado com um novo projeto de iluminação, durante uma cerimônia de reinauguração que fez parte das comemorações de 500 anos do Brasil. Era um momento festivo e de grande visibilidade para o monumento, que figurava em todas as mídias. Além da alusão à violência, essas condições nos ajudam a contextualizar a proibição da ação. Embora seu projeto tenha sido vetado, Ducha inaugurou a tradição de iluminar o Cristo com outras cores, além do usual branco. Desde então, o monumento frequentemente muda de cor em celebração de datas festivas de cunho religioso ou em apoio a campanhas ligadas à saúde e conscientização social (SOUTO, 2011).

A interrupção da intervenção de Ducha não significa seu encerramento. Na verdade, ela estava apenas começando e seu clímax ainda estava por vir. Ao concluir a “pintura”, Ducha imediatamente ligou para o Jornal do Brasil anunciando sua intervenção ao monumento e, no dia seguinte, a imagem do Cristo Vermelho estampou a capa do jornal. Dessa maneira, o artista utilizou a imprensa a favor de si, garantindo maior duração e circulação de seu trabalho clandestino e efêmero. O trabalho nasce como intervenção urbana e se atualiza ao lançar mão de um esquema da mídia táctica.



Fig. 3 - Jornal do Brasil, 27/5/2000. Recortes da capa e da matéria sobre o Cristo Vermelho de Ducha.

O que chamamos de mídia tática caracteriza-se pelo uso dos veículos de comunicação para fins não comerciais e subversivos. Trata-se de um conceito que se firmou na década de 1990, na Europa e Estados Unidos, para denominar práticas baseadas na lógica “faça você mesmo” (do it yourself), presente na ética punk, como estímulo para a criação de novas formas de comunicação com o público. A categoria mídia tática ganha diferentes desdobramentos no campo das artes visuais: imagens que se confundem com anúncios publicitários, mas, na verdade, não vendem nada - e em vez disso carregam conteúdo poético (como os cartazes do Atrocidades Maravilhosas); intervenções artísticas clandestinas ou com caráter de factóide nos jornais, TV, revistas e outros meios de comunicação; reapropriação crítica de signos do mundo da publicidade; ou ainda desvios e alterações efetuadas em mídias de sinalização e comunicação, como fez Ducha ao transformar a imprensa em veículo de uma intervenção artística. As relações entre arte contemporânea e mídia tática são abordadas com maior aprofundamento em outro artigo, intitulado Mídia tática como conceito operativo nas artes visuais (FERNANDES, 2020).

Partindo do viés da mídia tática, podemos compreender a ligação de Ducha para o Jornal do Brasil como um ato performativo. A circulação do Cristo Vermelho na capa do jornal, portanto, não seria um objeto secundário em relação à intervenção realizada no monumento, mas o real propósito da ação que foi, desde o princípio, pensada como imagem; ou seja, a ação foi desenvolvida para ser registrada e propagada pela imprensa

Embora realizada clandestinamente, matérias publicadas em jornais dias antes já anunciavam a ação que seria realizada pelo artista e revelavam sua identidade. Uma matéria de Ana Cecilia Martins publicada no Jornal do Brasil no dia 22 de maio de 2000, intitulada Uma geografia artística, anunciava a realização da 9ª edição do evento Arte de Portas Abertas, que naquele ano incluiria intervenções urbanas. O texto revela detalhes sobre os trabalhos de alguns dos 15 artistas que fariam de Santa Teresa um “museu a céu aberto”, entre eles Ducha:

O artista Ducha também irá mexer com a imagem do Redentor. Seu projeto consiste em colocar uma gelatina vermelha na iluminação do Cristo. “Para interferir na

paisagem da cidade e na paisagem de Santa Teresa, cujo pano de fundo é o Cristo Redentor”, diz o artista. O projeto ainda espera liberação da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. (MARTINS, 2000, p. 3)

Para evitar ser pego em flagrante, Ducha antecipou sua ação, realizando-a um dia antes daquele anunciado no jornal. A intervenção foi realizada no dia 26 de maio de 2000 e no dia seguinte a imagem do Cristo Vermelho circulou na capa do Jornal do Brasil. A matéria revelava a identidade do artista, além de relatar detalhes sobre o caso:

A Cúria Metropolitana do Rio não liberou, mas o artista plástico Ducha, num ato rebelde, resolveu desafiar a determinação da Igreja Católica, cobriu os refletores com gelatina vermelha e pintou o Cristo Redentor. (JORNAL DO BRASIL, 27 de maio de 2000, Cidade, p. 20)

Na mesma data, uma matéria foi publicada no jornal O Globo assinada por Letícia Matheus. Nesse veículo, entretanto, não há imagem da intervenção e o artista é identificado apenas como “um estudante de artes plásticas”. A matéria apresenta o depoimento do presidente da Rio Luz, que revela sua visão sobre o caso:

Uma equipe da Rio Luz, empresa que ilumina os espaços públicos na cidade, foi acionada para retirar a gelatina.

– A luz é um agente poderoso. Não se pode usá-la para descaracterizar a obra de um artista. A luz não pode se sobrepor à estátua do Cristo – criticou o presidente da Rio Luz, Luiz Canosa Miguês, ferrenho defensor da nova iluminação do Corcovado, totalmente branca, inaugurada em 23 de abril como parte das comemorações dos 500 anos do Descobrimento.

O presidente da Rio Luz revelou que, há cerca de 20 dias, foi procurado por uma mulher que se identificou como curadora da mostra “Arte de Portas Abertas”, realizada em Santa Teresa. Ela apresentou a proposta de um estudante de artes plásticas de iluminar o monumento com o vermelho da Paixão de Cristo. A proposta foi vetada, depois

de uma consulta à Arquidiocese. Mas, pelo jeito, o veto foi descumprido ontem.

– Se foi uma manifestação artística performática, foi medíocre – criticou Miguêz. (MATHEUS, 2000, p. 24)

Em 1979, quando o grupo paulista 3Nós3 cobriu a cabeça de estátuas em espaços públicos com sacos de lixo – como se fazia em torturas por asfixia durante a ditadura militar – integrantes do coletivo tomaram uma atitude semelhante à de Ducha ao ligar anonimamente aos principais jornais de São Paulo, fazendo-se passar por cidadãos perplexos com aquele suposto ato de vandalismo. Dessa maneira, o trabalho clandestino intitulado *Ensacamento*, realizado de madrugada e destruído horas depois, sobreviveu nas páginas dos jornais e alcançou um público maior. O 3Nós3 se apropriou da mídia de massa para seu próprio benefício. Estrategicamente, o grupo fez com que os jornais financiassem a impressão e distribuição de seu trabalho, considerando o alto custo que teria a reprodução de fotografias com a mesma tiragem se realizada pelos próprios artistas.



Fig. 4 - 3Nós3, *Ensacamento*, 1979. Fonte: catálogo da exposição *Retroperformance* – CAIXA Cultural RJ, 2017.

Há muitas semelhanças com o caso de Ducha, como a clandestinidade da ação, a ligação realizada para os veículos de comunicação e a utilização da mídia impressa em uma tática de circulação de seu trabalho, eliminando custos e dificuldades na distribuição. A grande diferença é o anonimato, que se faz presente de forma relevante na ação do 3Nós3, mas não existe na intervenção de Ducha, que é anunciada dias antes, fazendo com que a ação seja associada a seu nome quando publicada nos jornais. Não se sabia ao certo do que se tratava, ao lidar com as estátuas encapuzadas do 3Nós3. Naquele momento, intervenção urbana não era assunto em grande discussão nas mídias Brasileiras e a ação foi tomada como ato de vandalismo, de motivação misteriosa. Ao lidar com o trabalho de Ducha, 21 anos depois, os jornais a apresentam como manifestação artística, além de revelar o artista por trás daquele ato. Isso, contudo, não diminui o caráter subversivo de sua ação, que contraria autoridades e é realizada na clandestinidade. Tal subversão se estende para a apropriação que o artista faz da imprensa, que passa a servir a seus interesses.

Além dos jornais, um vídeo que registra toda a ação de Ducha compõe a coleção de DVDs Circuitos Compartilhados, organizada por Newton Goto. Trata-se de um acervo de vídeos e filmes que contém 225 títulos de 87 ações de artistas e coletivos, em grande parte brasileiros. O projeto gerou 35 DVDs com mais de 44 horas de duração e é um desdobramento da pesquisa realizada por Goto desde 2000 sobre circuitos auto dependentes de artes visuais. Ducha também participou do 27º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2001 – a mesma edição que contou com a participação do Atrocidades Maravilhosas e de outras iniciativas coletivas de artistas. Assim como o Atrocidades Maravilhosas, Ducha foi convidado a publicar uma intervenção no livro do Panorama.² A participação do artista se deu por meio de uma fotografia do Cristo Vermelho.

Algumas imagens disponíveis do Cristo Vermelho são falsas, inclusive a fotografia presente no livro do Panorama. Uma imagem do Cristo Redentor foi manipulada pelo próprio artista e acabou servindo de ilustração para sua ação, que teve curta duração e pouca chance de ser registrada. Tal montagem configura um desdobramento do trabalho, é uma criação distinta que assume sua potência e autonomia como imagem artística.



Fig. 5 – Ducha, Cristo Vermelho, 2000. Fonte: arquivo do artista.

Em 2008, o artista repetiu a intervenção no monumento para que pudesse finalmente registrá-la. A fotografia que circulou na capa do *Jornal do Brasil* é uma das poucas que realmente captam a intervenção de Ducha, no ano 2000. Tal como a imagem manipulada pelo artista, ela exerce performatividade e se desdobra em outro acontecimento.

O que o pesquisador norte-americano Philip Auslander (2019) chama de performatividade do registro é quando o ato de documentar um evento é o que constitui o trabalho artístico como tal. A performatividade da documentação ocorre quando assumimos que as imagens não simplesmente descrevem algo que ocorreu; elas produzem um evento artístico. Essa condição torna-se mais clara em intervenções cuja visibilidade é mediada pela imagem, como a de Ducha, que teve curta duração no espaço público. O que potencializou o valor de exposição do Cristo Vermelho foi a imagem manipulada pelo artista e, sobretudo, sua circulação na imprensa. A imagem não possui apenas caráter de índice, de prova, mas configura-se como um novo objeto estético. A performatividade do registro da intervenção urbana já foi objeto de discussão em um artigo publicado anteriormente, intitulado *Documentação e iconização do efêmero: arte contemporânea e intervenção urbana* (FERNANDES, 2019).

Além da possibilidade de estender a duração de um trabalho efêmero e fazê-lo circular, ao ligar para o *Jornal do Brasil*, Ducha apropria-se do poder da mídia de massa para lhe atribuir valor e legitimidade, como conta a crítica de arte Marisa Flórido Cesar:

Cristo vermelho parece transitar entre as várias concepções e abordagens relacionadas à tradição escultórica e sua migração ao campo ampliado: intervém fisicamente em um monumento e seu lugar, infiltra-se estratégica e criticamente na rede de circuitos discursivos em diversos campos de poder, como nas instituições (religiosas, estatais, artísticas) e na mídia. Se “público” tornou-se o campo midiático no qual a natureza de um fato é determinada e legitimada, Ducha realiza a ação buscando ganhar representação justamente aí. Se a mídia tem poder de conceber valor de verdade, ainda que por quinze minutos, como legitimar algo como arte além de seu protegido circuito? (CESAR, 2014, p. 35)

A lógica “faça você mesmo”, que conduz os esquemas de mídia tática, difundiu-se na década de 1960, quando o lançamento de tecnologias de comunicação baratas e fáceis de usar possibilitou a expressão de indivíduos que se consideravam mal representados pelos veículos de comunicação de massa. Com o surgimento e popularização de máquinas fotocopadoras, filmes super 8 e 16mm, *offset* e equipamento portátil de vídeo, originaram-se novas formas de arte tecnológica, que expandem o campo das artes para interfaces como o desenho industrial, a publicidade, o cinema, a televisão, etc. Ao mesmo tempo, a arte passou a necessitar de tais meios para sua própria divulgação, lançando mão, por exemplo, de materiais publicitários, reproduções coloridas, catálogos e entrevistas cedidas por artistas em programas de rádio e TV. Segundo Lucia Santaella (2005), as mídias passam a desempenhar cada vez mais um papel crucial no “sucesso de uma carreira” e, por isso mesmo, artistas buscam manipular e controlar suas imagens e disseminação de suas obras em veículos de comunicação.

As mídias de massa aliam-se às exposições *blockbuster*, que no Brasil surgem a partir da década de 1990. Grandes mostras organizadas por instituições privadas e órgãos governamentais são amplamente divulgadas enquanto outra produção se mantém à margem desses meios e mesmo do circuito artístico. Táticas como a de Ducha fazem circular na mídia trabalhos que normalmente não recebem tamanho destaque.

Conclui-se que a mesma fragilidade do circuito que levou artistas a atuarem em espaços públicos e a criarem seus próprios espaços na virada do século XXI, fez com que esses artistas adotassem usos subversivos das mídias de massa, uma vez que estas também não lhe garantiam espaço privilegiado. Tais usos, táticas, constituem desdobramentos em seus trabalhos artísticos, o que caracteriza suas ações, mais do que meios de divulgação, como condutoras de performatividade e sobrevivência da imagem.

Notas

¹ Nomenclatura cunhada pelo crítico Francisco Bittencourt em referência aos artistas que participaram do evento *Do Corpo à Terra* em 1970.

² O 27º *Panorama da Arte Brasileira* promoveu o lançamento de duas publicações: o catálogo da mostra e um livro, composto por imagens, entrevistas e textos, como maneira de incluir na exposição, ainda que por meio de uma publicação, iniciativas que ultrapassavam o território do museu.

Referências

ALBUQUERQUE, Fernanda. *Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2006.

ALENCASTRO, Roberta (Coord.). *Interferências urbanas*. Rio de Janeiro: Arte de Portas Abertas, 2000.

ALENCASTRO, Roberta; CASTRO Julio. *Perdidos no Espaço no FSM*, 2003. Prêmio Interferências Urbanas - Arte efêmera no cenário de Santa Teresa. Disponível em http://www.ufrgs.br/escultura/fsm/jornal/santa_teresa.htm. Acesso: 23/8/2020.

ANDRADE, Luis. RIO 40º fahrenheit. *Concinnitas*, Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 5, p. 127-149, 2003.

AUSLANDER, Philip. A performatividade na documentação de performances. *Revista Poíésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 337-352, jan.-jun. 2019.

CÉSAR, Maria Flório. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Documentação e iconização do efêmero: arte contemporânea e intervenção urbana. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 24, n. 41, nov. 2019.

FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Mídia tática como conceito operativo nas artes visuais. *Estado da Arte: Revista de Artes Visuais*, Uberlândia, v. 1, n. 1, 2020.

JORNAL DO BRASIL. Cristo pintado de vermelho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Cidade, p. 20. 27 de maio de 2000.

MARCOLINI, Geraldo. Depoimento cedido ao autor via e-mail. 17 de janeiro de 2018.

MARTINS, Ana Cecilia. Uma geografia artística. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 3. 22 de maio de 2000.

MATHEUS, Letícia. Cristo Redentor fica vermelho por 45 minutos. *O Globo*. Rio de Janeiro, Rio, p. 24. 27 de maio de 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SOUTO, Luiza. Luzes do Cristo deixam noites do Rio mais coloridas. *Folha de São Paulo* (online), Cotidiano, 3 de julho de 2011. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0307201119.htm>. Acesso em 23/8/2020.

Através das sonoridades de Liverpool e do Rio de Janeiro: *Liverbeatlespool* (2004) de Cildo Meireles

A través de las sonoridades de Liverpool y Rio de Janeiro: *Liverbeatlespool* (2004) de Cildo Meireles

Caroline Alciones de Oliveira Leite
Universidade Federal do Rio de Janeiro
carolinealciones@gmail.com

Resumo

Esta pesquisa investiga a sonoridade e a relação da obra *Liverbeatlespool* (2004), do artista brasileiro Cildo Meireles, com espaços públicos nas cidades de Liverpool e Rio de Janeiro. Convidado a participar da Bienal de Liverpool (2004), Cildo Meireles descobriu o quanto aquela cidade o remetia a uma das bandas mais famosas do mundo: os Beatles. O desejo inicial do artista de divulgar sua obra pela cidade esbarrou em problemas jurídicos que inviabilizariam a obra. No entanto, o artista encontrou uma alternativa para realizar a sua obra no espaço público de Liverpool. Esta comunicação investiga a relação entre obras de arte e diferentes espaços públicos: Liverpool e a zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, recorremos a teóricos como Rodolfo César, em nossa análise do sonoro, e Mary Jane Jacob, Lucy Lippard, Luiz Sérgio de Oliveira, entre outros, nas questões relacionadas à relação entre arte e espaço público.

Palavras-chave: Cildo Meireles; espaço público; sonoridade; *Liverbeatlespool*

Resumen

Esta investigación analiza el sonido y la relación de la obra *Liverbeatlespool* (2004), del artista brasileño Cildo Meireles, con los espacios públicos de las ciudades de Liverpool y Río de Janeiro. Invitado a participar en la Bienal de Liverpool (2004), Cildo Meireles descubrió cuánto lo refería esa ciudad a una de las bandas más famosas del mundo: los Beatles. El deseo inicial del artista de difundir su obra por la ciudad se topó con problemas legales que la harían inviable. Sin embargo, el artista encontró una alternativa para realizar su obra en el espacio público de Liverpool. Esta comunicación investiga la relación entre obras de arte y diferentes espacios públicos: Liverpool y la zona portuaria de la ciudad de Río de Janeiro. Para ello, utilizamos a teóricos como Rodolfo César, en nuestro análisis del sonido, y Mary Jane Jacob, Lucy Lippard, Luiz Sérgio de Oliveira, entre otros, en temas relacionados con la relación entre arte y espacio público.

Palabras clave: Cildo Meireles; espacio público; sonido; *Liverbeatlespool*

1

A partir do convite para participar da edição de 2004 da Bienal de Liverpool e ao constatar o quanto a cidade localizada ao noroeste da Inglaterra remetia, contundentemente, a uma das bandas mais famosas do mundo – *The Beatles* – formada em 1960, Cildo Meireles pensou inicialmente em mixar e sobrepor todas as músicas gravadas pelo grupo britânico, compondo uma espécie de sólido. O aglomerado de músicas seria reproduzido em alto-falantes direcionados para a rua e fixados em parapeitos de janelas do segundo andar de prédios no entorno da rua *Penny Lane* e do orfanato *Strawberry Field*, localidades com as quais a banda possuía relação, em uma referência ao procedimento análogo que, segundo o artista, teria sido empregado por porto-riquenhos no Lower East Side (Manhattan) na ocasião em que o artista morou em Nova York.

A obra, no entanto, ganharia outro formato a partir de restrições legais quanto aos direitos de reprodução das músicas dos *Beatles*, propriedade de Michael Jackson à época. As negociações possíveis permitiram a utilização das músicas do disco

The Beatles One, lançado em novembro de 2000 com vinte e sete canções do grupo que alcançaram o topo dos discos mais vendidos no mundo. A mixagem, feita a partir da parceria entre Cildo Meireles e seu filho Pedro Ariel, teve como fio condutor *Hey Jude*¹, a música mais longa do disco, com 7 minutos e 11 segundos. A mixagem recebeu trechos de outras músicas incluídas no disco, da mais longa à mais curta, utilizando um software que permitia que duas músicas tocassem ao mesmo tempo e em sentidos inversos ou de forma linear e alternadas (MEIRELES, 2009). A instalação da obra também precisou ser repensada, pois o desejo inicial do artista de espalhar sua obra pela cidade também foi restringido por questões legais que encareceriam a produção e inviabilizariam a obra.

O artista, no entanto, encontrou uma forma de enfrentar as dificuldades para espalhar sua obra por Liverpool. Quando por ocasião da exposição Cildo Meireles, Geografia do Brasil, inaugurada em dezembro de 2001 no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife (Brasil), Cildo Meireles tivera contato com bicicletas que possuíam alto-falantes acoplados e que circulavam pela cidade – a lembrança se transformou em estratégia para viabilizar sua obra em Liverpool. Um jovem artista, estudante recém-graduado que estava trabalhando na Bienal, andaria com uma bicicleta com um alto-falante instalado que reproduziria *Liverbeatlespool* (2004) pela cidade de Liverpool, enquanto na *Tate Liverpool*, um dos espaços² que acolhiam a Bienal, havia um headphone no qual era possível escutar a obra de Cildo Meireles. Tanto na Tate quanto na bicicleta o som tocava em *looping*. O título da obra também parece ter passado por um processo de mixagem, sendo o nome do grupo *Beatles* incrustado no meio do nome da cidade, operação que refletia a relação que o artista fazia, e que possivelmente muitos fazem, da cidade com o grupo de rock britânico.

Neste contexto, os transeuntes de Liverpool, entre setembro e novembro de 2004, poderiam, em uma espécie de acaso, ter sua atenção tomada pela sonoridade de *Liverbeatlespool* (Fig. 1) que passeava de bicicleta pelo espaço público da cidade.



Fig. 1 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool* (Liverpool). Fonte: Cildo Meireles: catálogo de exposição (2004-2013)

Um passante poderia ser tocado pelos versos iniciais de *Hey Jude* e, ao se deixar levar pela canção, ser surpreendido pelo aglomerado sonoro criado pelo artista. Em uma rua adiante, outros sujeitos poderiam se deparar já com o aglomerado sonoro das vinte e sete canções sobrepostas e, diante de um novo idioma criado por Cildo Meireles a partir das canções, ouvidos atentos, vez por outra, seriam capazes de identificar trechos das músicas mais pedidas dos rapazes de Liverpool. Não tardaria e o encontro com a obra de Cildo Meireles se desataria no impulso circular das pedaladas do estudante que conduzia o aglomerado sônico em sua garupa, tal qual aquele fugaz encontro do poema de Charles Baudelaire no qual a passante se fazia esplêndida em meio ao alarido da rua para, quase no mesmo instante, desaparecer na multidão. Restaria, assim, tão somente a sensação do encontro inusitado e repentino na cidade de Liverpool para os passantes desavisados. Ao passo que, para aqueles cientes dos eventos da Bienal de Liverpool, seria possível procurar a sonoridade da obra a reverberar em outro espaço – na *Tate Liverpool*.

Através de uma bicicleta e de uma caixa de som, Cildo Meireles promoveu um trânsito sonoro na cidade, valendo-se de algumas das canções mais tocadas no mundo, em processos de repetição nas rádios possíveis a partir do recurso da gravação. A este propósito, o artista norte-americano Peter Halley, em seu texto *After Art*, observa que nos anos 1960 a gravação fonográfica se tornou uma das formas de arte mais populares. Através da gravação fonográfica, se ofereceria

uma promessa de imortalidade diante da qual grandes estrelas da gravação pareciam acelerar o fim de suas vidas para passar à eternidade exclusiva dos discos (HALLEY, 1988). Neste sentido, o artista e teórico Rodolfo Caesar observa que, para Jonathan Sterne,

o nascimento da gravação sonora teria oferecido um atrativo mortuário: a possibilidade de registrar vozes que pudessem ser escutadas depois que seus donos morressem. Menciona o caso de Nipper, o cão da publicidade da RCA Victor, ouvindo a voz de seu dono, possivelmente morto no caixão sobre o qual se apoiam o cão e seu gramofone. (CAESAR, 2012, p. 38)

O som gravado confere aos ouvidos a possibilidade de viajar no tempo através de sentimentos e de sensações por ele disparados. Neste contexto, a obra de Cildo Meireles traz para um momento presente o som dos *Beatles*, cuja última aparição se deu, justamente, através de uma apresentação pública no telhado da sede da *Apple Corps*, empresa fundada pelo grupo, ao meio dia de 30 de janeiro de 1969, gerando muita comoção entre os trabalhadores que, no horário de almoço, passavam pelo prédio, o que não deixou de preocupar a polícia com o tráfego e excesso de ruído no local.

O convite a artistas de países distintos para participar da Bienal de Liverpool (2004) tinha como motivação abordar e valorizar o espaço da cidade. De acordo com Claire Doherty, o componente internacional da Bienal de Liverpool de 2004 teria sido a abordagem e o fortalecimento do conceito de local, o que implicou na contratação de cerca de quarenta artistas para a produção de novas obras para a cidade (2007, p. 101)³. Dentre esses artistas, alguns recorreram ao espaço público da cidade não apenas como motivação, mas como *locus* efetivo de articulação e de acontecimento da obra/projeto. A Bienal, em seu arquivo virtual, identifica como obras que aconteceram no espaço público apenas 3 (três)⁴ de um total de 46. Por outro lado, em nossa pesquisa, identificamos outras 13 obras⁵ que aconteceram no espaço público e que, de alguma forma, foram exibidas também nos espaços expositivos mais tradicionais da Bienal. Neste contexto, se insere a obra *Liverbeatlespool* (2004) de Cildo Meireles, localizada pela *Liverpool Biennial* apenas no espaço da *Tate Liverpool*. A compreensão acerca do que seria um domínio público não parece fechada diante de outras possibilidades de leitura,

para além da apresentada pela Bienal Liverpool. Tendo em conta que a motivação para a criação das obras em questão foi a própria cidade, parece coerente certo transbordamento das obras dos espaços expositivos da Bienal para as ruas e espaços públicos de Liverpool. Por outro lado, uma obra como *Surrounded in Tears* (2004), de Oswaldo Maciá, que aconteceu em espaços distintos como *Liverpool Lime Street Station, Town Hall, Community College e Tate Liverpool*, evidencia que a definição daquilo que pode ser compreendido como domínio público não é algo simples e que os contextos podem afetar a obra e suas questões.

2

Liverbeatlespool (Fig. 2) não se restringiu ao espaço público da cidade, avançando em direção ao espaço expositivo da Tate Liverpool, onde era possível encontrar um *discman*⁶ fixado à parede branca e um headphone pendurado à espera daqueles que se aventurassem a encaixar o fone em seus ouvidos. Uma outra experiência com a obra seria possível.



Fig. 2 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool* (Liverpool). Fonte: <https://www.biennial.com/events/liverbeatlespool> (2004)

Hey Jude começaria a tocar, apenas em um dos lados do *headphone*; enquanto a música familiar dominaria um dos ouvidos, no outro o som mixado se apresentaria, em um primeiro momento em um volume baixo, quase tímido, nos induzindo a seguir os comandos da canção: Cildo Meireles apropriou-se da canção que tentava alegrar Julian Lennon (e sua mãe Cynthia) diante da separação de John Lennon e a transformou em obra de arte.

Como em uma espécie de hipnose, parece haver uma sugestão para que os olhos se cerrem e os ouvidos possam ser aguçados para a mixagem que se sobrepõe à canção, tomando conta do espaço, não o expositivo, mas aquele pequeno e, ao mesmo tempo, infinito espaço que se abre entre um fone e outro do *headphone*, induzindo-nos a olhar para dentro e a buscar o som dentro de nós. A canção dos *Beatles* se arrefece em meio ao turbilhão da mixagem que, cada vez mais, se apossa do espaço até que, da música, passemos a ter como referencial apenas as batidas do pandeiro meia-lua, como se estivéssemos em alto mar, no meio da noite e, vez por outra, um farol nos sinalizasse que há ali um porto, o fio de Ariadne que nos guiará pelo labirinto – *Hey Jude, Don't be afraid*.

Sem que necessariamente se cante em conjunto com a obra, tarefa que talvez não seja possível, *Hey Jude* na obra de Cildo Meireles remete à importância do ato de cantarolar no escuro para a criança, algo observado pelo filósofo Gilles Deleuze como forma de tranquilizar e de estabelecer algum início de ordem no caos. A canção no escuro possibilita que a criança se situe no mundo, no caos do escuro, conferindo certa tranquilidade ante um território que se constrói a partir da própria voz ou daquele que a nina. Talvez aí tenhamos a primeira noção de caos e de território seguro, de caos e de lar, entre os ouvidos e a escuta da própria voz, entre os ouvidos e a escuta daqueles que formam nos braços o laço que embala o lar, a noção de porto-seguro ante o mundo que se abre ao fechar os olhos e no qual somente há o sujeito, ainda que recém-chegado ao mundo.

Liverbeatlespool instaura um idioma estranho que não conseguiríamos identificar, uma espécie de som do mundo, do universo, um som que está dentro de nós, em nossa cabeça, pescando ou resgatando imagens distintas, como a do emaranhado linguístico da escuta de uma língua estranha e completamente desconhecida, como os cantos gregorianos para quem não fala grego, ou mesmo os sons daquele mundo projetado por Stanley Kubrick em *2001: A Space Odyssey*. Talvez com isso em mente, Rodolfo Caesar (2012) tenha afirmado que a imagem sonora é uma forma de imagem mental, o que não significa visualizar algo através da escuta, mas de compreender que através da escuta formam-se imagens da mesma forma que é possível formar imagens a partir da visão.

Em *Liverbeatlespool*, o artista recorreu a noções de identificação e de estranhamento, ao valer-se de músicas conhecidas ao redor do mundo de uma forma que as tornasse indiscerníveis ao mesmo tempo em que uma matriz era conservada – *Hey Jude*. Não há mais a canção original, mas a sobreposição de *singles* dos *Beatles* que se espalharam pelo mundo, a começar pelo Reino Unido. Não há o original porque a canção tocada através do suporte – o disco, a fita ou o DVD – é sempre a reprodução, uma espécie de cópia sem o original. Afinal, o que seria o original de um disco, fita ou CD? A aura do objeto de arte a respeito da qual Walter Benjamin discorreu se esvanece quando a música é fixada em um suporte, estabelecendo proximidade entre o sujeito e a obra quando “o coro, [que] executa numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” a partir da técnica que “permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, [e que] atualiza o objeto reproduzido.” (BENJAMIN, 1987, p.168-169) As formulações de Benjamin nos remetem outra vez à reflexão do teórico e artista Rodolfo Caesar de que

é a isso que se resume a imagem refletida de Narciso: uma cópia sem o original: exatamente conforme a noção proposta por Mario Perniola para designar a imagem produzida pelos meios de comunicação de massa: “não possui original – trata-se de uma construção artificial que não possui protótipo”. Narciso precisou só de uma superfície espelhada para constituir sua imagem. Bastou-lhe uma água parada para que se desdobrasse em *loops* repetindo algo que era *cópia em estado original*. (CAESAR, 2012, p. 43)

Cildo Meireles apropria-se dos *singles* mais tocados dos rapazes de Liverpool e faz uma colagem que dialoga diretamente com a ideia que ecoa em sua mente quando escuta o nome da cidade britânica. Se para a ninfa Eco a repetição foi uma maldição que contribuiu para mantê-la distante de Narciso, para o artista representou uma forma de intensificar questões, de gravar sua obra no CD e de buscar seduzir o ouvinte a manter-se na obra.

A canção principal espelha-se e aglutina-se a outras canções, refletindo uma imagem possível da cidade. As músicas mais pedidas nas rádios do mundo e o disco que figura entre os mais vendidos evidenciam também uma repetição das canções da banda pelo mundo e no interior dos ouvidos de sujeitos que escutaram

os *Beatles*, nos fazendo recordar a estratégia utilizada pelos gregos para se reconhecerem como gregos – conhecer os versos homéricos da *Ilíada* e da *Odisseia*. Para tal, a repetição “presente já nos poemas pré-homéricos serviria como procedimento de fixação na memória, esse suporte dinâmico ao alcance de quem tem a massa cinzenta necessária para o armazenamento, o processamento e a transmissão de ‘imagens’”. (CAESAR, 2012, p. 40)

De acordo com o filósofo brasileiro Hilan Bensusan, a repetição teria força não através de conexões necessárias, mas através de partes do mundo real a moldar outros mundos. Para o autor, ao invés de algo universal guiado por necessidades subjacentes, a repetição teria a capacidade de definir o mesmo padrão para coisas concretas a partir do contágio; assim, padrões locais em coisas concretas afetariam aquilo que se encontra ao redor, fazendo emergir uma universalidade a partir do contato. (BENSUSAN, 2016) Nestes termos, os padrões de repetição esculpiriam a mídia que se faz disponível, vulnerável à repetição, mesmo que essa mídia seja a própria expectativa humana;

Os padrões são eles próprios escultores de qualquer meio que esteja aberto a eles – eles não são interferências abstratas, mas podem ser transmitidos de uma coisa concreta para outra. Um desses meios é a expectativa humana: somos gravados com o hábito de esperar algo se somos sensíveis ao que é repetido. (BENSUSAN, 2016, p. 165, tradução nossa)

Cildo Meireles esculpiu um condensado de canções dos *Beatles*, fundindo uma ideia de Liverpool às canções mais tocadas do grupo, ao mesmo tempo em que intrigava a expectativa de sujeitos de ouvir *Hey Jude*, fazendo com que a cada novo *loop* do condensado fosse possível perceber elementos novos, identificar trechos de músicas distintas ou, simplesmente, se deixar levar pelo todo.

3

Além da estratégia de inversão/espelhamento das canções dos *Beatles* em *Liverbeatlespool*, a questão topológica parecia se manifestar na decisão de inundar o espaço urbano de Liverpool e o espaço interno dos ouvidos que ousaram

se encontrar com a banda sonora produzida por Cildo Meireles, em parceria com seu filho, na intimidade de um *headphone*. Assim, na travessia da rua para o espaço expositivo, parece relevante observar a diferença existente entre os sujeitos que transitam pelas ruas da cidade e que, acidentalmente, se deparam com a obra de Cildo Meireles, e aqueles que frequentam museus de arte, galerias, bienais de arte e a *Tate Liverpool*. De acordo com a teórica estadunidense Mary Jane Jacob,

Nos museus, o público é frequentemente concebido como autorreflexivo. O público da arte é aquele que chega aos museus, e as questões relacionadas ao público giram principalmente em torno da questão da frequência aos museus. Embora hoje as demandas dos museus sejam responsivas ao público, aumentando a acessibilidade, fornecendo materiais didáticos e programação educacional e se expandindo para além dos papéis de guardião e apresentador da cultura na comunidade, a identificação do público permanece limitada pelas convenções próprias às instituições. (JACOB, 1996, p. 51, tradução nossa).

Liverbeatlespool, ao assumir um espelhamento entre o espaço público e o espaço expositivo, parece ser capaz de tocar públicos distintos, sendo provável que, no espaço público da cidade a obra pudesse mesmo não ser identificada como uma obra de arte, ainda que causasse um estranhamento ou surpresa nos passantes. Por outro lado, a obra parte do espaço público, a concepção da obra se fez a partir da cidade e para a cidade, encontrando, portanto, sua contundência enquanto arte entre as pedaladas do jovem rapaz e a pulverização do som no espaço público de Liverpool. Antes de chegar ao espaço expositivo, a obra foi pensada objetivando inundar a cidade, permitindo uma relação entre *Liverbeatlespool* e a reflexão do artista e teórico Luiz Sérgio de Oliveira, segundo a qual,

O museu de arte é o lugar por excelência para o encontro com o objeto artístico, lugar em que esse objeto é oferecido à apreciação estética, o que não significa necessariamente e taxativamente que este seja o lugar por excelência da arte, mas tão somente o lugar do objeto artístico (2015, p. 108).

Assim, Cildo Meireles, um artista cuja carreira se deu e se dá, sobremaneira, em relação com espaços expositivos institucionais, também parece ser tomado por

questões que circulam no espaço público, como em *Liverbeatlespool*, *Disappear Element* (2002) e *Cigarra* (2010). Isso não torna a obra do artista comprometida com noções de arte pública, das tradicionais esculturas de praça pública às práticas colaborativas realizadas em conjunto com públicos locais que permitiram a ativista e crítica de arte Lucy R. Lippard definir arte pública como uma arte acessível de qualquer espécie, capaz de desafiar e de envolver o público a quem se dirige ou com quem acontece; e que todo o restante seria uma arte privada, independentemente de suas proporções e de exposição. Lippard ainda acrescentaria à sua definição que

permanente e efêmera, objeto e performance, de preferência interdisciplinar, democrática, às vezes funcional ou didática, uma arte pública existe nos corações, mentes, ideologias e educações de seu público, bem como em sua experiência física e sensível.
(LIPPARD, 1997, p. 264, tradução nossa)

Por outro lado, parece pertinente observar o quanto a atenção de Cildo Meireles é tomada pelo espaço público não somente a partir do convite para participar na Bienal de Liverpool, cuja seleção dos artistas contou com o trabalho dos curadores-pesquisadores Sabine Breitweiser, Yu Yeon Kim, Cuauthémoc Medina e Apinan Poshyananda e com o apoio de produção de uma equipe de curadores da *Tate Liverpool*, *FACT*, *Bluecoat* e *Open Eye Gallery* (DOHERTY, 2007). Cildo Meireles, para criar uma obra que dialogasse com Liverpool, espelhou sua brasilidade ao recorrer a algo que pôde observar anos antes nas ruas de Recife – o uso de alto-falantes acoplados a bicicletas como meio de propagar um som.

Os procedimentos utilizados pelo artista, tanto na circulação de *Liverbeatlespool* pelo espaço urbano da cidade britânica quanto em sua instalação no espaço expositivo, revelam a busca de Cildo Meireles por certa imaterialidade. O artista buscava por outra possibilidade de materialização, afirmando à autora desta pesquisa, em entrevista realizada em junho de 2019, seu desejo de criar uma obra na qual se pudesse formar um sólido a partir do som e que, diante do convite para a Bienal de Liverpool, buscou criar uma obra que, através da “superposição dessa coluna infinita de sons, num dado momento pudesse se transformar, verdadeiramente, em um sólido que só existiria na presença desse acúmulo de sons. [...] É claro que essa é a utopia da peça”. (MEIRELES *apud* LEITE, 2019, não publicado)

A perspectiva da desmaterialização estava presente nas reflexões do artista já em seus anos de afirmação, como podemos observar em sua série *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) e *Projeto Cédula* (1970). Cildo Meireles acreditava ter chegado o mais próximo da desmaterialização àquela época com *Inserções*, uma vez que a arte seria a ação que poderia ser realizada pelo artista ou por todos aqueles que se interessassem em reproduzir seu ato. Neste sentido, Lippard afirma que

Naquela época, “olhar ao redor” fora do contexto da arte convencional era motivado pela rejeição da arte como “objeto precioso” - já que as coisas estavam preenchendo o mundo - e um desejo de converter objetos em energia. A ideia era olhar o que já estava no mundo e transformá-lo em arte pelo processo de ver, nomear e apontar, ao invés de produzir. Esta continua a ser uma metodologia válida para fazer uma arte sobre o lugar, uma vez que qualquer lugar está lá para a descoberta, uma entidade independente que não precisa ser criada tanto quanto escavada ou destacada pelos artistas. (LIPPARD, 1997, p. 266, tradução nossa)

Em sua busca pela imaterialidade do objeto de arte, Cildo Meireles talvez refletisse não apenas a busca empreendida pelos artistas aos quais Lippard se refere, ou talvez também não seja apenas uma questão do impacto da teoria do não-objeto, formulada pelo poeta brasileiro Ferreira Gullar, como uma apropriação rápida daquilo que estava em discussão no meio artístico. Antes, parece necessário atentar para o contexto social e político em que o artista viveu, uma vez que Cildo Meireles pertence a uma geração marcada pela censura à liberdade de expressão, à perseguição, uma geração que buscou exílio em terras estrangeiras diante da temeridade que era não compactuar com valores autoritários do regime ditatorial militar sob o qual o Brasil viveu nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

Em 2004, quando os contextos sociais e políticos brasileiros já eram outros, algumas obras de Cildo Meireles insistiam em fugir do alcance das mãos. As questões que motivam suas obras não se restringem àquelas que, necessariamente, precisem se enquadrar nas medidas de um cubo branco, mas parecem se encontrar no mundo e dele partir em muitas direções. Assim, *Liverbeatlespool* transita de um espaço a outro, de uma cidade a outra,

construindo significações, identificações próprias a cada contexto, a cada cidade, a cada passante da rua com que se depara a obra, a cada par de ouvidos que se isola do mundo externo com o *headphone* que toca o aglomerado sônico.

4

Se por um lado *Liverbeatlespool* foi criada para o contexto específico de Liverpool, por outro lado, anos adiante, a obra atravessaria o oceano Atlântico, aportando na Zona Portuária do Rio de Janeiro na exposição *Lugares do Delírio*, que aconteceu de fevereiro a setembro de 2017 no Museu de Arte do Rio – MAR. Com curadoria da psicanalista e ensaísta Tania Rivera, a articulação da obra de Cildo Meireles com a proposta da exposição deu-se a partir do aspecto da inversão da música, um ensinamento possível através do amigo, Andy Hosey, doutor em Matemática e músico, que, ao exceder a capacidade de compreensão dos próprios pais, foi internado em uma instituição psiquiátrica, por mais de dez anos. (MEIRELES, 2019)

Durante sua estada em Nova York, Cildo Meireles conheceu Andy Hosey, que teria contado ao artista sobre a existência de músicas eruditas de altíssima qualidade, como algumas de Beethoven, que conservariam “uma estrutura espelhada, de tal modo que se poderia, ao atingir o meio da peça, tocá-la ao contrário.” (RIVERA, 2013, p. 358) No contexto da exposição *Lugares do Delírio*, *Liverbeatlespool* foi instalada em um ambiente escurecido onde havia outras obras de Cildo Meireles: a projeção de imagens da série de 42 fotografias de São Cottolengo, cédulas do projeto *Zero Real* (2013), ao lado de obras de videoinstalação e de instalação sonora de quatro artistas – Marc Pataut, Dudu Mafra, Mauricio Dias e Walter Riedweg.

Enquanto na *Tate Liverpool* era possível escutar a obra somente em pé, já que não havia cadeiras disponíveis, na exposição curada por Tania Rivera, ao contrário, o *headphone* foi pendurado em uma parede à qual se encostou uma cadeira que aguardava, discretamente em um ambiente escurecido, aqueles que quisessem conhecer *Liverbeatlespool* (Fig. 3).

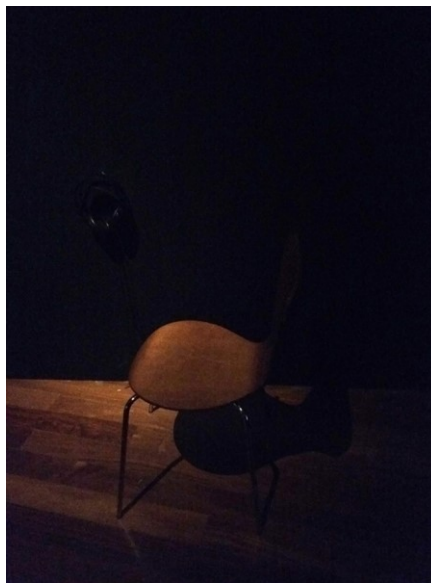


Fig. 3 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool* (Rio de Janeiro). Exposição Lugares do Delírio, Museu de Arte do Rio, Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite (2017)

A escuta da obra naquela instalação dificilmente se daria a partir do início exato da banda sonora; no entanto, a surpresa efetivar-se-ia quando, ao sentar na cadeira e colocar o aparelho nos ouvidos em uma espécie de isolamento do mundo, o visitante ouvisse o som dos Beatles preparado por Cildo Meireles e anunciado no título da obra, e mais: o som de outra obra do artista – *Sal sem Carne* (1975). Uma surpresa escondida, marcando um ponto de partida ou de chegada, quebrando a sequência de dez *loops* de *Liverbeatlespool* e conferindo um elemento a mais à sedução promovida pela repetição, pela escuta em *loop*.

A proposta de Cildo Meireles de trabalhar com certo espelhamento não se localiza na esfera da objetividade, de uma inversão pura da imagem em uma superfície que a carregue, como no filme fotográfico que revela uma imagem invertida, no espelho que ilusiona o reflexo sobre o aço ou como o fonógrafo capaz de gravar e reproduzir o som.

Se, por um lado, em Liverpool a sobreposição de vinte e sete músicas dos *Beatles* era capaz de promover certa identificação entre os Beatles e a cidade, no Rio de Janeiro, esta relação já não se fazia possível. Nas terras cariocas, tratava-se de mais uma canção estrangeira, assim como tantas outras possíveis, a tocar nas rádios locais e que se fazem escutar no espaço urbano. Por outro lado, no Rio de Janeiro, era possível ser tocado pela alegria em se escutar uma música em

circulação nas ruas. Nos meses em que a exposição *Lugares do Delírio* esteve na cidade com sua zona portuária em processo de revitalização, o *Dj Stylus Baratona*, que costuma circular pela região com um veículo adaptado – uma espécie de triciclo, com tanque de motocicleta e sistema de alto-falantes que veicula anúncios de serviços e anima as chamadas baratonas⁷ – levava em sua garupa *Liverbeatlespool* (Fig. 4) pela região, fizesse chuva ou sol.



Fig. 4 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool* (Rio de Janeiro). Exposição *Lugares do Delírio*, Museu de Arte do Rio, Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite (2017)

O som que se tornava confuso em seu desenrolar pela Zona Portuária do Rio de Janeiro misturava-se aos demais ruídos da cidade. Procedimento corriqueiro em carros de som nos subúrbios da cidade, agora adaptado pelo *Dj Stylus*, anima também o ambiente externo de bares em que se celebram festas na Zona Sul da cidade.

O *Dj Stylus* nos remete às populações da região que, diante de um processo de gentrificação promovido pelas forças econômicas que atuam na cidade, em parceria com a Prefeitura, vão sendo substituídas pelas populações dos novos empreendimentos. O projeto *Porto Maravilha* objetivava, dentre outras coisas, o embelezamento da cidade para a Copa do Mundo de Futebol de 2014 e para a realização dos Jogos Olímpicos de Verão de 2016. Dentro deste contexto, a primeira inauguração deste projeto foi a do MAR. A este respeito, Oliveira observa a busca da instituição museológica por enfrentar essas questões, afirmando que

o MAR, enquanto busca uma atuação articulada com as comunidades de seu entorno, valorizando seus laços culturais e históricos com o lugar, participa igualmente como uma das peças centrais do processo de revitalização da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro, marcado por um processo lento (em função da estagnação da economia), porém implacável de gentrificação, parecendo dividir-se entre a defesa das comunidades do entorno e a cumplicidade com os interesses corporativos para a região do porto do Rio de Janeiro. (OLIVEIRA, 2019, p. 2595)

Neste contexto, a obra de Cildo Meireles encontrou uma nova forma de relacionar-se com uma cidade para a qual ela não havia inicialmente sido projetada. *Liverbeatlespool*, por alguns meses, ajudou a compor a barafunda sonora de outra zona portuária, relacionando-se com o espaço público a partir do procedimento empregado pelo artista e de um profissional informal que, há algum tempo, já atuava no sentido de espalhar sons pelo espaço urbano. Assim, as cidades de Liverpool e Rio de Janeiro estabelecem diálogos próprios com a obra de Cildo Meireles que, por sua vez, como não poderia deixar de ser, é afetada pelo contexto em que se insere.

5

Em momentos nos quais a visualidade das artes parecem não dar conta de determinadas imagens, Cildo Meireles recorre ao som como possibilidade de instaurar uma nova natureza de imagem, uma que não se fixa, mas que possui movimento, velocidade, que corre e escorre pelas ruas das cidades e pelos ouvidos disponíveis. Ao contrário de uma correlação entre imagem visual e som, *Liverbeatlespool* parece impor ao sujeito que mergulhe em si, em sua subjetividade e em suas questões, sugerindo que a escuta pode ser uma possibilidade de existência tanto naquilo que diz respeito aos sujeitos quanto às artes.

As especificidades de *Liverbeatlespool* para um contexto determinado não a impedem de encontrar outros agentes e outras possibilidades de diálogo, cujas significações e implicações no espaço público da cidade são distintas daquelas que se desenrolam em sua escuta isolada através de *headphones* pendurados em

paredes expositivas. Cildo Meireles se vale de uma outra natureza de imagem capaz de adotar comportamentos distintos entre o espaço público da cidade e a subjetividade da escuta isolada. Apesar da uniformização que o cubo branco imprime aos espaços museológicos, uma experiência distinta da obra se fez no MAR: a parede branca do espaço cuidadosamente iluminado da *Tate Liverpool* deu lugar ao ambiente escurecido, a uma parede pintada de preto e à cadeira a ela encostada, que parecia sugerir uma escuta alongada da obra no Museu de Arte do Rio. O jovem estudante de Liverpool conduziu o aglomerado sonoro em uma bicicleta com adaptações bem acabadas e elegantes, ao passo que o *Dj Stylus*, das *baratonas* do Rio de Janeiro, pedalava seu veículo que exibia a criatividade das adaptações, ou das “gambiarras”. Indo além do trânsito e dos deslocamentos entre o espaço público de Liverpool e da *Tate Liverpool*, treze anos depois, a obra encontrou outros termos para se relacionar, desta vez, com a Cidade Maravilhosa e seu museu que busca se integrar e se harmonizar com suas contradições. De uma cidade a outra, de um contexto expositivo a outro, *Liverbeatlespool* parece encontrar em si mesma o eixo necessário a seu próprio movimento.

Notas

¹ Canção composta por Paul McCartney em 1968.

² Tate Liverpool, Biennial Centre, The Palm House, Bluecoat Arts Centre, Albert Dock, Church Alley, Pier Head, Fact, Canning Place, The Town Hall, The Community College, Church Street, John's Gardens, Lime Street Station and BBC Big Screen.

³ De acordo com Claire Doherty, 48 artistas teriam sido contratados (2007, p. 101). Em nossas pesquisas nos arquivos virtuais da Bienal de Liverpool de 2004, identificamos que a mostra contou com 46 obras.

⁴ As três obras são de 2004: *My Mummy was Beautiful*, de Yoko Ono; *With Respect to Residue* (*Table Maps for Liverpool*), do Raqs Media Collective; *Liverpool Delving and Driving* de Martha Rosler.

⁵ Todas as obras foram criadas em 2004: *Seed* de Paolo Canevari; *Happy Together*, de Choi Jeong-Hwa; *Beethoven, the Headbangers*, de Amanda Coogan; *Rolling Home*, de Aleks Danko; *The Triangle*, de Satch Hoyt; *Natura: The Mersey Valley Case*, de Francesco Jodice; *Musique Royale*, de Peter Johansson; *Retrieval Room*, de Jill Magid; *LiverBeatlespool*, de Cildo Meireles; *The Commons*, de Neil Cummings e Marysia Lewandowska; *El Degüello*, de Santiago Sierra; *In-Shop (Shop)*, de Torolab; *Surrounded in Tears*, de Oswaldo Maciá.

⁶ *Discman* é um leitor de CDs portátil que foi lançado na primeira metade da década de 1980. No final da década de 1990, o *discman* começou a perder espaço para os *MP3 players* que permitiam uma capacidade de armazenamento de músicas consideravelmente superior em um aparelho menor que o *discman*.

⁷ As *baratonas* são caminhadas por entre um circuito de bares frequentemente realizadas por noivos e seus convidados em festas pré-nupciais.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas (vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENSUSAN, Hilan. *Being Up for Grabs: On Speculative Anarcheology*. Londres: Open Humanities Press, 2016.

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: *Pelas vias da dúvida: 2o Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 4). São Paulo: Editora 34, 2007.

DOHERTY, Claire. Curating Wrong Places... Or Where Have All the Penguins Gone? In: O'NEIL, Paul (Ed.). *Curating Subjects*. Londres: Open Editions, 2007. p.100-108

HALLEY, Peter. After Art. In: *Peter Halley, Collected Essays 1981-1987*. Zurique: Bruno Bischofberger, 1988.

JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience In: LACY, Suzanne (Org.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: BayPress, 1996, pp. 50-59

LEITE, Caroline A. O. *Entrevista com Cildo Meireles*. Rio de Janeiro, 2019 (não publicado)

LIPPARD, Lucy R. Public Art: Old and New Clothes. In: *The Lure of The Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. Nova York: New Press, 1997, pp. 262-275.

LIVERPOOL BIENIAL ARCHIVE. Disponível em <https://www.biennial.com/archive/2004>. Acesso em 22/2/ 2020.

MEIRELES, Cildo. *Memórias*. Entrevistador: Felipe Scovino [2007]. In: SCOVINO, Felipe (Org.). Cildo Meireles (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, pp. 234-291.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (Org.). *Poéticas da criação: mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, pp. 105-116.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O que cabe no museu? Um olhar crítico sobre a mostra Arte Democracia Utopia no Museu de Arte do Rio. In: RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar de Sousa (Org.) *Anais do XXVIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2019, pp. 2592-2606.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIVERA, Tania. Exposição Lugares do Delírio: *Agenda Curta!*, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NNEEoZIRZuY>. Acesso em 15/2/2020.

Estou pensando em ti: intervenção sonora em espaço urbano

**Estoy pensando en ti: intervención de arte sonoro
en el espacio urbano**

**Munir Klamt Souza, Universidade Federal do Rio Grande
Laura Borsa Cattani, Universidade de Brasília
contato@io.art.br**

Resumo

Este artigo traz uma reflexão sobre os novos formatos de obra pública efêmera e seus contextos de inserção a partir da obra *Estou pensando em ti*, do duo Ío (Laura Cattani e Munir Klamt). Esta intervenção urbana, na qual um carro de som circulava pelo centro histórico de Porto Alegre emitindo uma risada a intervalos regulares, evoca questões referentes às formas de ocupação do espaço público, arte sonora, impermanência, disputa de narrativas e engajamento político por meio de arte pública. Para tal análise, é articulado o conceito de humor e suas possíveis antífrases, assim como aspectos de uma obra de intervenção na noosfera multiestratificada do contexto urbano.

Palavras-chave: arte pública; intervenção urbana; arte sonora; arte política; humor

Resumen

Este artículo aporta una reflexión sobre los nuevos formatos de la obra pública efímera y sus contextos de inserción a partir de la obra *Estoy pensando en ti* del dúo Ío (Laura Cattani y Munir Klamt). Esta intervención urbana, en la que un coche de sonido circulaba por el centro histórico de Porto Alegre, emitiendo risas a intervalos regulares, evoca cuestiones relativas a las formas de ocupación del espacio público, el arte sonoro, la impermanencia, la disputa de narrativas y el compromiso político a través del arte público. Para este análisis se articula el concepto de humor y sus posibles antífrasis, así como los aspectos de una obra de intervención en la noosfera multiestratificada del contexto urbano.

Palabras clave: arte público; intervención urbana; arte sonoro; arte político; humor

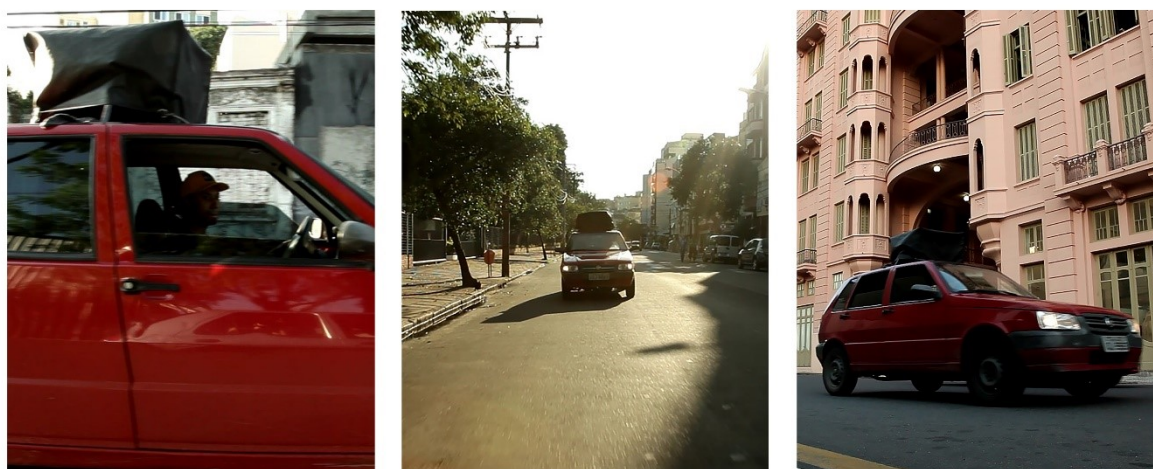


Fig. 1 - Ío, registro do carro de som se deslocando pela cidade na intervenção sonora urbana *Estou pensando em ti*, 2016.

Estou pensando em ti foi uma intervenção sonora¹ da Ío² na qual um veículo com uma caixa de som (usado, normalmente, para transmitir anúncios comerciais) partia da frente da Galeria Península² para realizar um trajeto pelo centro histórico de Porto Alegre emitindo o som de uma risada feminina, repetida a cada 15 segundos. Essa risada era originária de um arquivo de amostras de BBC da

década de 1950, de modo que sua prosódia era perceptivelmente anacrônica, o que a fazia oscilar entre o engraçado e o perturbador. Além disso, era difícil entender o propósito ou direcionamento da risada “[...] como se a própria razão da risada tivesse se perdido e a pessoa cuja voz foi gravada, muito provavelmente, já estivesse morta. Esse riso estranho, que perdeu o corpo, a razão e o objeto, mesmo assim perdura” (CATTANI, 2018, p. 356).

O aspecto visual da obra era pouco expressivo, pois o som poderia ser emitido por qualquer outro veículo. A dimensão performativa da ação e sua forma de inserção no ambiente urbano era o mais relevante: sua forma de estar, seus meios de sociabilidade. Nicolas Bourriaud escreve, em *Estética Relacional*, sobre a forma como a prática artística passa a atuar na esfera das relações inter-humanas: “O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de sociabilidade.” E defende que todas as formas de contato, relação e intervenção “representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais” (BOURRIAUD, 2009. p. 39).

O espaço urbano é um local em contínua transformação, e consideramos que a razão de ser de uma obra pública deveria ser sua capacidade de diálogo com esse ambiente, com o tempo e com as pessoas. Portanto, surge a questão de como manter ativa indefinidamente uma obra pública, como impedir seu anacronismo – os vetustos heróis, praticamente anônimos e raramente percebidos, que protagonizam parcela expressiva dos monumentos da cidade, ilustram esta reflexão. Pensar uma obra pública é refletir sobre seu inevitável e contingente devir.

Na concepção dos artistas, e sem uma reflexão dogmática sobre o tema, há duas amplas categorias de obras públicas que lhes despertam interesse. As permanentes, que se subdividem em diferentes tipos, e as impermanentes, tais como ações e intervenções. Dentre as permanentes, temos por exemplo as que são experienciáveis, obras que dialogam com a dinâmica da cidade e se reativam. Dois exemplos porto-alegrenses instigantemente aplicados, ambos surgidos no âmbito da 5ª. Bienal do Mercosul, com curadoria de Paulo Sergio Duarte, são *Cascata*, de Carmela Gross, uma escada de degraus irregulares que se espalha as margens do Guaíba, sempre intensamente ocupada; e *Olhos Atentos*⁴, de José

Resende, um mirante que se apropria da topografia do estuário em sua composição mas que, por falta de manutenção, está interditado. Ambas obras privilegiam não o ser da obra, mas o estar na obra, como um espaço de contemplação.

Outro tipo de obra duradoura é a do memorial, ou homenagem, índice visível no espaço urbano de um tema social que deve ser discutido indefinidamente. A escolha destes projetos é delicada, por ser uma equação complexa entre a mensagem, seu meio estético e a adesão social. Um exemplo, bastante ilustrativo, é o *Memorial aos Judeus Mortos da Europa (Denkmal für die ermordeten Juden Europas)*, mais comumente referido como *Memorial do Holocausto*, projetado por Peter Eisenman. O memorial é constituído por mais de dois mil blocos de concreto, com alturas e larguras distintas. Espaço desorientador não apenas por sua labiríntica constituição, mas por sua simetria opressora. Ao perambular em seu âmagos somos tomados por uma percepção de *Tempus fugit*, semelhante a que nos acomete nas visitas a mausoléus, porém em uma escala que sobrepuja o ser, em direção à espécie.

Outro tipo, mais fluído, que pode se inscrever em ambas categorias, é o de obras não visuais, como as intervenções sonoras ou olfativas, ou de baixa visibilidade. Podemos ilustrar o segundo tipo com o exemplo de uma obra da Ío que se adequa a diversas configurações: *Ad Hoc* (2019). Criada no âmbito da Residência artística Kaa⁵, a obra era oriunda de uma reflexão sobre a influência da figura da Virgem Maria na cultura latino-americana em contraponto com sua subalternidade e ausência de voz na Bíblia, que se refletem na forma violenta com a qual as mulheres são tratadas como propriedade em nossa sociedade. Assim, a obra era composta por sete pedras, gravadas com as únicas falas de Maria na Bíblia, e dispostas de forma a aludir a um apedrejamento. Uma versão para ser instaurada em uma praça pública seria composta por sete pedras brutas de 60 x 70 x 90 cm com as inscrições gravadas, dispostas em uma área de terra ou grama de 50 a 100 m². Outra versão seria composta de centenas de pequenas pedras, não maiores do que um punho, espalhadas na grama e que poderiam ser levadas. Esta obra estaria mimetizada no ambiente, e apenas o conhecimento prévio de sua existência ou a percepção das escritas sobre as pedras permitiria perceber sua natureza.



Fig.2 - Ío, registro da intervenção *Ad Hoc* na Residência Artística Internacional Kaa, 2019.

Finalmente há aquelas obras cuja identidade está calcada em um arco de tempo como elemento constituinte de sua existência e que dispõem de uma expectativa de fim. Desde intervenções momentâneas a série *Atmosferas*, de Judy Chicago, com pigmentos e fogos de artifício, até a intervenção-denúncia *Ice Watch* (2018), de Olafur Eliasson, feitas com blocos de gelo retirados de um glaciar da Groenlândia para denunciar os impactos das mudanças climáticas. Em caminho oposto, uma obra como *Mesa-Pampa* (1997-1999), de Nelson Felix, traz uma lenta instauração: situada em um campo próximo ao paralelo 30° sul, uma chapa de aço de 51 metros de comprimento e pesando 40 toneladas foi apoiada sobre tocos de eucaliptos, e onze mudas de figueira do mato foram plantadas a cada lado. Ao longo do tempo (que segundo o artista pode levar de 15 a 300 anos), “o eucalipto apodrecerá, as árvores sustentarão e deformarão o plano da chapa, e o amálgama criado pelos elementos orgânicos e inorgânicos, o plano da paisagem”⁶.

Estou pensando em ti teve uma delimitação temporal simples: a disponibilidade de locação do carro. Foi um percurso ininterrupto de 120 minutos, durante o qual o veículo se deslocou em um ritmo levemente superior ao de um transeunte apressado circulando, com certa aleatoriedade, pelo centro histórico de Porto Alegre, buscando não repetir o trajeto, transitando por ruas paralelas, partes distintas de uma mesma praça, direções opostas de um mesmo cruzamento. O

objetivo era, sem muito rigor, percorrer todas as ruas da parte mais antiga do centro de Porto Alegre, que consiste em aproximadamente 40 quadras, de forma que a risada, em gradações distintas de volume e reverberação, fosse ouvida constantemente no entorno.

Toda cidade, variando de bairro a bairro, tem uma semiótica sonora que de tão evidente torna-se comumente imperceptível (no momento em que escrevemos, ouvimos o alarme de uma loja que dispara com tanta frequência que quase não é mais percebido). Algumas dessas interferências sonoras são folclóricas e em vias de extinção: o chilro do afiador de faca, o chocalhar delicado do vendedor de casquinhas ou o carro do ovo⁷. Outras surgem e se instauram com igual naturalidade: anunciantes de chip de celular, piercings e tatuagens, promoções de farmácias, *jingles* canhestros dos caminhões de gás que, somados à qualidade sofrível dos megafones ou alto-falantes, tornam-se tão cômicos quanto irritantes. Esses sons são personagens secundários, figurantes da vida pública de uma cidade. Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva evoca em *Arquitetura aural* o conceito de “espaço-bolha”, proposto em 1989 pela arquiteta Elizabeth Goldfarb Costa para se referir à forma como o espaço urbano é modificado por ocupações provisórias, tais como vendedores ambulantes próximos a estádios de futebol ou outros eventos, para pensar nas formas através das quais os sons redesenham o espaço urbano (SILVA, 2016).

A previsibilidade e a monocórdica repetição, somadas à lentidão, são parte de um sistema de sinalização. Há características manifestas em cada som específico que o individualizam, especialmente aqueles que buscam sinalizar ao ouvinte que este deve se preparar para algo como, por exemplo, as sirenes (para as quais há uma resposta padrão: liberar a via, em caso de ambulâncias, descer para a rua, em caso de alarmes de incêndio, etc.). Então há um procedimento socialmente assimilado, que *Estou pensando em ti* reproduz. Diferentemente dos exemplos citados, porém, este som não está vinculado a um anúncio de evento, venda de produtos ou alerta, o que torna a resposta a ele confusa – percebe-se que o público não sabe como deve reagir.



Fig. 3 - Ío, registro da reação do público à intervenção sonora urbana *Estou pensando em ti*, 2016.

Marshall McLuhan emprega a classificação de *meio frio* para o som, referindo-se a uma mídia que oferece pouca informação e para a qual há muito a ser preenchido pelo ouvinte. Seu oposto, o *meio quente*, é aquele que prolonga um único de nossos sentidos em “alta definição” (alta saturação de dados), como o cinema. (MCLUHAN, 1969, p.38). Ou seja, o som, e nesse caso específico a risada, traz a necessidade de se preencher, com outras informações a situação, para compreendê-la e reagir a ela. Não tendo acesso a essas informações, torna-se algo que dá margem à imaginação, deixando-a aberta a às conjunções e à remodelagens de significados. Um observador “só pode participar da arte quando se ocupa, enquanto observador, das formas que foram criadas para sua observação, ou seja, quando reconstrói as indicações incorporadas na obra” (LUHMANN *apud* LADDAGA, 2012, p. 41). A reconstrução destas indicações escapa aos autores, e fascina-os, pois tem vida própria. *Estou pensando em ti* é uma imagem sonora: um som que todos reconhecemos como de origem humana, executado de forma mecânica e tendo como espaço de acontecimentos a cidade. Ao ser posta em movimento, bifurcou inúmeras hipóteses sobre sua motivação, narrativas em aberto a serem preenchidas por cada um que assim o quisesse.

Em todo projeto, os artistas trabalham com certa previsibilidade hermenêutica, suposições de como a obra vai se portar, seus significados e significantes. Consideram sempre quais leituras são desejáveis e quais devem ser rigorosamente evitadas. A risada escolhida, assim, não devia ser algo de conhecimento notório – isto é, de um personagem, *mem*e ou bordão – mas algo anônimo e não exatamente engraçado, uma vez que, depois de algumas audições, ela parece ansiogênica.

Os artistas tinham há algum tempo um fascínio por um *saco de risadas*. Trata-se de um dispositivo mecânico, um brinquedo composto por um pequeno saco vermelho com um rosto caricatural, exacerbadamente sorridente, com mãozinhas postadas aos lados do rosto. Ao se pressionar seu nariz, amarelo e saliente, o riso era acionado. Em seu interior havia uma caixa branca, retangular, que contrastava com o exterior, pois havia nela furos que pareciam compor uma face triste – o que lembra a notória melancolia dos humoristas: “há muito tempo, os críticos ressaltaram a frequência de temperamentos deprimidos entre autores cômicos” (MINOIS, 2003, p. 37). Ao se acionar a caixa nua, a impressão causada pela risada era desconcertante.

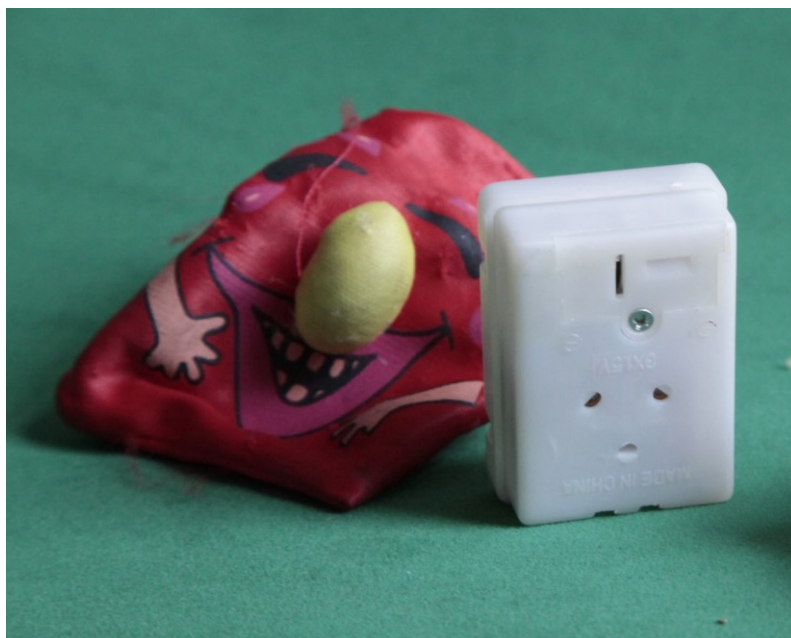


Fig. 4 - *Ío*, documento de trabalho: saco de risadas, sem data.

Enquanto a caixa de risadas na mesa da sala era apenas estranha, um dispositivo uni funcional pré-programado, o veículo em movimento abarcava outros contextos, zonas de indefinição e de atenção quando passava pelos transeuntes. Importante ressaltar que não se tratava de um público de arte, que domina certos códigos. Se *Estou pensando em ti* fosse realizado no pátio de um centro cultural, espectadores estariam habilitados a classificar a atividade em certa categoria, mas posto na trama urbana, sem mediação, a definição da risada tornava-se escorregadia: seria uma propaganda misteriosa de algum produto? A fanfarronice de algum grupo em relação a seus opositores, como nas rivalidades do futebol? O ponto final de um relacionamento? Um conjunto de suposições foram aventadas sobre o objeto deste riso para o público e depois, em conversas com pessoas na rua, estas foram algumas das hipóteses levantadas.

Outro fator que reveste as camadas desta obra foi que sua ocorrência coincidiu com um momento histórico importante, pois ocorreu poucos dias após a votação do *Impeachment* da presidenta Dilma Roussef, ponto decisivo do golpe de 2016, assunto que retomaremos a seguir. Embora a escolha da cor do carro tenha sido aleatória (contingência de disponibilidade da locação) o fato é que, por se tratar de um carro popular vermelho, isso foi interpretado por alguns como uma espécie de deboche.

Hieronymus Bosch pintou entre 1490 e 1500 uma pequena tela (fragmento de um tríptico cortado), *A Nau dos Loucos*. Este tema, recorrente à época, que surge também na *Nau dos insensatos* de Sebastian Brandt (1494), poema no qual uma nau acolhe todas as categorias de desequilibrados e expõe, de forma satírica, as fraquezas humanas. A imagem de Bosch nos serve para ilustrar a atonia de uma parcela da população brasileira perante o episódio do *Impeachment*: uma sucessão de personagens caricatos, discursos despropositados, fantasias verde-amarelas dignas da *Commedia dell'arte*, que geraram um choque com o real. Aqueles protagonistas, que pareciam saídos da nau dos loucos, estavam decidindo nosso destino ao mesmo tempo que eram, visivelmente, uma espécie de marionete. Um abatimento concreto decantou nos dias seguintes a este evento, e *Estou pensando em ti* se desloca neste cenário.

É evidente que uma piada, uma sátira e uma obra artística tem alvos diferentes. Se nas primeiras o entendimento é indispensável para sua mecânica, a arte opera com ambiguidades, múltiplas perspectivas e a própria incerteza. Artistas, com frequência, tem seus trabalhos não como afirmações, mas sim como instrumentos, anteparos entre si e o mundo que os circunda, como uma lente que amplifica ou ilumina uma área específica. Nicolas Bourriaud, ao se referir ao modo operacional de artistas em *Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo*, comenta como as obras também constituem uma trama mais ampla que “funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores” (BOURRIAUD, 2009, p.16).

Neste núcleo-vórtice que é a obra, os artistas observam, apartados de si, suas pulsões, desejos, medos, etc., e como elas dialogam coletivamente, como ecoam. No modelo proposto por Elisabeth Kübler-Ross para descrever os estágios do luto, a negação tende a ser o primeiro, e este veículo simples e risonho parece agir como uma negação veemente da realidade, talvez uma crença desesperada em realidades transversais e alternativas do mundo.

Ainda que calcado no desamparo e na melancolia, o riso e, de forma mais ampla, o humor, é um elemento que perpassa esta obra e a define. Assim, é importante compreendê-los como os parâmetros dos quais esta obra emerge, como antífrase. Porém não almejamos abarcar, neste exíguo texto, o assunto de forma extensiva, mas sim fazer aproximações com alguns textos e trilhas que a obra percorre e que permitem traçar uma relação entre o riso e a arte contemporânea. Uma obra que embasa essa relação é *O Riso*, de Henri Bergson, publicada em 1905 e citada de forma recorrente nos estudos subsequentes sobre o humor ou o cômico, em suas múltiplas acepções. Também nos informam *O Chiste e suas relações com o Inconsciente*, de Freud, *História do Riso e do Escárnio*, de Georges Minois, e *Piada explicada: imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais*, de Mariana Xavier.

Bergson discorre sobre três características fundamentais do cômico (neste presente texto abordaremos o cômico, o riso e o humor como partes de um sistema integrado): primeiro, seu caráter estritamente humano; segundo, a

necessidade, para sua ocorrência, de uma insensibilidade emocional momentânea, por se tratar de algo que fala à “inteligência pura” e, por fim, um grupo social que o reverbere. Para Bergson o riso depende de um pacto, prévio e difuso, entre o enunciador, a audiência e a esfera contextual do discurso – razão pela qual o humor de determinada cultura pode parecer insondável para outra. Bergson ressalta que quanto mais intenso este acordo, maior a potência da piada, fator que explica a eficiência dos auditórios cheios para um humorista: “Não saborearíamos o cômico se nos sentíssemos isolados. Dir-se-ia que o riso exige um eco” (BERGSON, 1991, p.16).

Outro fator relevante seria o estranhamento: seja uma alteração na lógica dos acontecimentos, no contexto da realidade ou na natureza da própria pessoa. Há certa incongruência na natureza do humor, um descompasso, pois o humor se dá em uma equação entre a frustração da expectativa de uma narrativa e sua substituição por outra, que permanecia oculta e inesperada. Quanto mais surpreendente, inusitada e absurda, mas ao mesmo tempo de alguma forma similar, seja pela forma, pela linguagem ou pelo contexto, mais poderosa será a energia agenciada neste câmbio, maior o riso. Schopenhauer agrega à incongruência o fator da surpresa, criando uma correlação entre este elemento e a potência do riso. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Immanuel Kant nos indica uma acepção do papel da incongruência dentro do humor: “Em tudo que causa um riso autêntico, deve haver algo de absurdo (no qual a compreensão, portanto, não consegue satisfazer-se). O riso é uma afeição que cresce da transformação repentina de uma expectativa tensa em nada” (KANT, 1995). É como se a identidade do riso fosse a inadequação – uma roupa ou larga demais ou muito justa –, mas este nada que Kant sugere não é oco, mas sim um espaço onde o inesperado ocorre, onde perspectivas que se mantêm subterrâneas afloram.

Importante glosar que para Bergson o riso traz também o caráter indissociável da reprovação social, da humilhação com o objetivo de conformação, de correção. Riso é chibata, desprovido de alteridade e simpatia, corretivo que realoca o ser na forma social. “Feito para humilhar, deverá infligir à pessoa que é seu objeto uma impressão penosa” (BERGSON, 1991, p. 123). Todos sabemos o desconforto que sentimos quando um grupo, apartado, ri de nós, mesmo em um chiste entre amigos. O riso se dá em uma hierarquia entre discurso e objeto, uma relação de

superioridade, mesmo que falsa. Seja o estrangeiro que não domina o idioma ou os hábitos sociais, ou o indivíduo com características físicas fora do padrão socialmente aceito, ou a pessoa que não age conforme certos parâmetros. Aristóteles afirma, em sua *Poética*, que o riso é usado como ferramenta de subjugação, quando voltado a indivíduos considerados de alguma forma inferiores – e que o próprio ato de rir dessas pessoas provoca um prazer, oriundo da (falsa) sensação de superioridade. Mariana Xavier aponta que diversos autores, notadamente Hobbes, identificam no humor essa vertente da superioridade. Por mais que sintamos desconforto ao colocar o humor nestes termos, e que parcelas da sociedade intentem estabelecer parâmetros e objetos de humor mais éticos e empáticos, não podemos negligenciar que a relação da humanidade com o riso, até muito recentemente, foi forjada desta maneira. Teorias sobre o humor que buscam afastar-se dessas concepções abordam, por exemplo, o humor autodepreciativo, humor como crítica social ou política (sobretudo na forma de sátiras). Simon Critchley defende, por exemplo, que “o verdadeiro humor não fere uma vítima específica e sempre possui uma auto-ironia. O objeto da risada é o indivíduo que ri” (CRITCHLEY, 2002, p. 14-15).

Sigmund Freud aborda as relações do inconsciente com o humor em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de 1905, livro que resguarda muito da inércia de sua obra mestra *A Interpretação dos Sonhos* (1900) e é conjugado com *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. É importante aproximar estes dois primeiros livros pois eles abarcam questões que são comuns a diversos trabalhos da Ío. Neste, há ao mesmo tempo um humor que se utiliza da economia da piada e da epifania do *Witz*⁸, e a lógica da construção narrativa dos sonhos. Neste livro de 1905, Freud nos indica que a energia que seria utilizada para conter ou reprimir a atividade psíquica é realocada, descarregada no riso, e esta transferência econômica de energia é uma fonte de prazer autotélico.

A produção do chiste exige para Freud, tal qual para Bergson, que se forme um laço social, mas para aquele possui uma dupla natureza por ser também indutor de um laço. Freud se refere ao poder paroquial do humor: no caso deste livro, fala da formação de uma noção de comunidade, proeminentemente entre judeus, mas que podemos facilmente transpor para quaisquer grupos sociais ou identitários. Neste processo os indivíduos compactuam em uma possibilidade de transgressão

de elementos que são socialmente recalcados: sejam questões de orientação sexual, raça, religião ou outras que nos são muito espinhosas e delicadas se não estiverem revestidas com a capa do humor. A risada de *Estou pensando em ti* é como um bobo da corte, aquele que transgride as regras sociais, o único que tinha autorização para rir do rei; o excluído; aquele que dá voz ao interdito social. Os chistes permitem que abordemos assuntos que seriam reprimidos ou censurados e, na emergência deste desejo sufocado, há a produção de prazer.

Este prazer que produz o riso não se encerra, pois é renovado sempre que a piada é propagada: quando o outro ri de um gracejo que replicamos, é como se buscássemos recapturar, resgatar o gozo inicial. Toda piada – ou mais precisamente, toda intenção de fazer humor – contém uma terceira pessoa, em um desejo inconsciente de perpetuar esse circuito de gozo. Em relação à estrutura técnica da piada, sua urdidura, Freud acredita que quanto mais velado for o conteúdo da piada, mais bem elaborada – e, portanto, mais surpreendentemente cômica – será.

Por fim, nesta brevíssima recapitulação para contextualizar a risada de *Estou pensando em ti*, é importante apontarmos que o humor está, de certa forma, cercado pelo horror. Como coloca Minois, “A proximidade do riso com o medo e com a morte é muito significativa – mas o que significa? O riso é o antídoto do medo ou, ao contrário, uma paixão agressiva, ameaçadora?” (MINOIS, 2003, p.45). É neste ecossistema que entendemos *Estou pensando em ti*. Primeiro, há a sonegação bergsoniana do estritamente humano: uma risada é conduzida por um carro, acionada por um dispositivo sonoro e amplificada por um alto-falante em seu topo; o humano só está presente por meio de um motorista que quase não é visível e na voz de uma pessoa que, provavelmente, já está morta há décadas – assim como a moda, os estilos de penteado e posturas corporais, a voz e o modo de falar mudam drasticamente ao longo dos anos, e isso é perceptível nessa risada que, retirada dos arquivos sonoplásticos da BBC da década de 1950, resguarda características de seu extrato temporal, soando claramente anacrônica.

O primeiro grau de estranheza é, então, que esta risada é duplamente esvaziada de um corpo, ou seja, a gravação de uma pessoa morta emitida por um veículo automotor, como uma memória obsoleta trazida à tona de forma inconveniente.

Lembramos da peça *A Última Gravação (Krapp's last tape)*, 1958, de Samuel Beckett, na qual o protagonista é um dispositivo sonoro, um gravador no qual o personagem fez registros continuados de suas concepções de mundo no decorrer do tempo. Com desencanto e desprezo, Krapp ouve as antigas encarnações de seu ser ali enclausuradas.

O aspecto do automatismo é evidenciado quando a risada tem um intervalo de silêncio de 15 segundos e se repete, sem variação, enquanto o carro se desloca a uma velocidade constante de 20 km/h. Em seu movimento, *Estou pensando em ti* não é nem humano (pois é posto em ação por meio de dispositivos), nem maquínico, pois seu conteúdo é uma voz, mesmo que esvaziada de humanidade, quase uma paródia da maldição da Sibila de Cumas:

Essa permanência artificial da voz, depois que o corpo se foi (mais do que fotos ou filmagens, talvez por ser a voz uma exteriorização de certa metafísica interna, além de nossa aparência), me parece algo extremamente perturbador, pois é de certa forma como se não se permitisse ao ser a liberdade de escolher desvincular-se realmente desse mundo. (CATTANI, 2018, p. 356)

Talvez por isso o riso de *Estou pensando em ti* não nos faz rir. Mas há, também, o fato de que a risada, por sua repetição mecânica, parecer uma espécie indefinida de distúrbio, um descontrole. Da mesma forma que não rimos (ou não deveríamos rir) de alguém com epilepsia gelástica – patologia que aparentemente afeta o personagem Coringa⁹, na versão do diretor Todd Philips (2019), constituída por um riso nervoso, abrupto e monótono.

Finalmente, pensamos no papel de uma risada que ecoa sozinha e não encontra reverberação em seu entorno. Seu riso não é hierarquizado, ri de todos, de tudo, de si, do espectador, da rua, dos cachorros, do céu e do próprio carro que a conduz, mas também não ri de nada e, nisto, se esvazia. Um riso é sempre uma mensagem, mas em *Estou pensando em ti* é um enigma.

Notas

¹ Realizada em 2016 no âmbito do Circuito de Performance vinculado à 3ª edição da Mostra de Vídeos Audiovisual sem Destino, com curadoria de Elcio Rossini e coordenação de Elaine Tedesco, promovido pelo PPGAV e Instituto de Artes da UFRGS.

² *Ío* é um duo artístico formado em 2003 por Laura Cattani e Munir Klamt, ambos artistas, curadores e pesquisadores, doutores em Poéticas Visuais pela UFRGS.

³ A Galeria Península, situada na Rua dos Andradas (antiga Rua da Praia), foi um espaço de exposição, intervenção pesquisa e experimentação em arte contemporânea, coordenado por artistas, ativo entre 2014 e 2018.

⁴ <https://geaplatoamerica.org/base-de-datos/olhos-atentos/>

⁵ Programa de residência artística internacional do Instituto Yvy Maraey, localizado na zonal rural de Porto Alegre, que encoraja artistas e comunidade a uma participação ativa nos diálogos culturais da cidade. A primeira edição, da qual os artistas participaram, ocorreu entre março e abril de 2019.

⁶ Proposta do artista apresentada em seu site <http://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/cruz-na-america/>

⁷ Muito comum em cidades do interior ou bairros afastados do centro, trata-se de um veículo que leva ovos para vender, e costuma usar um sistema de som com mensagens repetitivas para anunciar sua passagem.

⁸ Freud se utiliza do termo *Witz* que não possui uma tradução precisa em português, “chiste” é apenas uma aproximação. Para uma apreensão mais detalhada desta questão sugerimos a leitura de *O Witz de Freud nas (re)traduções brasileiras: como traduzir chistes, chanças e trocadilhos*, de Ruth Bohunovsky.

⁹ O personagem Coringa foi inspirado em Gwynplaine, do filme *O Homem que Ri* (1928), de Paul Leni. Gwynplaine (interpretado por Conrad Veidt) jamais altera seu sorriso, pois havia sido desfigurado cirurgicamente por sentença do rei James II – ou seja, seu sorriso é, antes de tudo, uma deformação trágica.

Referências

ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre*. História, Contexto e Significado. Porto Alegre: Artfolio, 2004.

ALVES, José Francisco. *Transformações do espaço público: esculturas monumentais de Amílcar de Castro*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas, 2008

BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOHUNOVSKY, Ruth. O Witz de Freud nas (re)traduções brasileiras: como traduzir chistes, chanças e trocadilhos. *Pandaemonium ger.*, São Paulo, v. 21, n. 35, p. 69-86, dez. 2018. Disponível em <https://doi.org/10.11606/1982-8837213569>. Acesso em 20/8/2020.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CATTANI, Laura. *Ío e o duplo: um bestiário*. Tese de doutorado em Poéticas Visuais com orientação da profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2018.

CRITCHLEY, Simon. *On Humour*. London, New York: Routledge, 2002.

FREUD, Sigmund. *O Humor*. In: *Obras Completas – Volume XXI – O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas – Volume 8 – El Chiste y su relación con lo inconciente*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou, A matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Ícone, 2008

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KLEIN, Sheri. *Art & Laughter*. Nova York: I. B. Tauris, 2007.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da Emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MCLUHAN, Herbert Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. Arquitetura aural: a dimensão sonora da avenida mais paulista da cidade. *Revista Communicare*, v. 16, n. 1, p. 126-139, 1º sem. 2016. Disponível em <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/12/Arquitetura-aural-a-dimensão-sonora-da-avenida-mais-paulista-da-cidade.pdf>. Acesso em 17/8/2020.

XAVIER, Mariana Merino de Freitas. *Piada explicada: imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais*. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais com orientação de Hélio Custódio Ferverza. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/31623>. Acesso em 14/8/2020.

Pode a pixadora falar? A ação de SUJEITAS na cidade de São Paulo

¿Puede hablar la pixadora? La acción de *SUJEITAS* en la ciudad de São Paulo

Debora Machado Visini
Universidade Estadual de Campinas
dehvisini@gmail.com

Resumo

O objetivo central deste artigo é contribuir para o debate teórico-crítico sobre a arte pública através de sua intersecção com a prática da Pixação. Busca-se estabelecer uma reflexão sobre sujeitos e expressões que são constantemente silenciados, mas que resistem a partir da criação de suas próprias linguagens e intervenções na cidade, compreendida como um espaço de disputa e realização da vida pública. Através da obra da artista *SUJEITAS*, como pano de fundo, que atua na cidade de São Paulo (Brasil), as reflexões também apontam para a necessidade da problematização constante acerca do gênero e sexualidade e do uso, acesso e democratização do espaço público.

Palavras-chave: cidade; arte pública; pichação; pichação; gênero

Resumen

El objetivo central de este artículo es contribuir al debate teórico-crítico de Arte Público a través de su intersección con la práctica del Pixação. Busca-se establecer una reflexión sobre sujetos y expresiones que son constantemente silenciados, pero que resisten desde la creación de sus propios lenguajes e intervenciones em la ciudad, entendida como un espacio de disputa y realización de la vida pública. A través de la obra de la artista *SUJEITAS*, como telón de fondo, que trabaja en la ciudad de São Paulo (Brasil), las reflexiones también apuntan a la necesidad de una constante problematización sobre género y sexualidad y el uso, acceso y democratización del espacio público.

Palabras clave: ciudad; arte público; grafiti; pixação; género

No vamos a desarmar la casa del amo con las herramientas del amo.

– Mujeres Creando

Este artigo apresenta reflexões acerca da prática da pixação como manifestação artística presente em diversas cidades brasileiras. Se por um lado, a prática pode ser responsabilizada pela depredação do patrimônio como, por exemplo, os monumentos¹, receptáculos das narrativas dominantes, por outro, também é notável a forma como lança novas configurações a partir da ocupação da cidade e da emergência de sujeitos que, na maioria das vezes, não são legitimados como artistas no campo acadêmico e no sistema das artes.

Devido ao tensionamento que gera na cidade contemporânea por se tratar, na maioria das vezes, de um ataque à propriedade privada, gerando criminalização e a deslegitimação, tanto prática quanto praticantes serão compreendidos através do prisma da subalternidade. Por esse motivo, o título *Pode a pixadora falar?* faz alusão a um importante artigo escrito pela teórica indiana Gayatri Spivak², que investiga e questiona as possibilidades de expressão dos sujeitos subalternos (SPIVAK, 2010), ou seja, será que os mesmos podem falar por si mesmos a partir de suas próprias vozes?

Para responder a essa questão Spivak demonstra que nem todos os sujeitos são autônomos e livres, e que paira sobre eles uma impossibilidade de fala, ocasionada pela violência epistêmica³, empreendida por intelectuais e acadêmicos que produzem conhecimento sobre os que estão na condição de subalternos com estruturas de pensamento proveniente de culturas dominantes⁴.

Novas possibilidades se abrem com as reflexões de Gayatri Spivak, especialmente aquelas relacionadas aos estudos pós-coloniais e decoloniais⁵, mas, pensando no campo das Artes Visuais, utilizar o pensamento da autora é um mote que visa especular sobre uma questão que está relacionada à pixação, como uma manifestação artística latino-americana, e que pode ser entendida como subalterna, e, as pixadoras, produtoras que se encontram em um lugar social generificado, ponto que determina as formas de acesso e circulação no espaço público.

Dessa maneira, a partir de uma metodologia interdisciplinar e qualitativa, serão elaboradas reflexões acerca da Arte Pública em intersecção com a pixação, pontuando alguns acontecimentos cruciais para a compreensão da prática, para, em seguida, apresentar brevemente a prática de SUJEITAS, uma artista da cidade de São Paulo. Com isso pretende-se criar balizas para compreensão das potencialidades que são lançadas pelas assinaturas realizadas de forma não-autorizada nas cidades contemporâneas.

Arte pública: entre o monumento e o pixo

As reflexões sobre as artes visuais produzidas nas ruas das cidades, polifônicas e permeáveis, e na esfera pública, com potencial político e possibilidades de aparição⁶, já foram elaboradas de muitas formas. Para Suzanne Lacy (1995), artista e teórica estadunidense, durante um longo período existiu um cânone representado pelos monumentos tradicionais, como esculturas, obeliscos, entre outros, que demonstravam um ideal de glorificação das narrativas do poder dominante, geralmente com apelo nacional, e excluindo largamente diversos segmentos da população.

Este cânone passou a envolver um entendimento dos espaços a céu aberto através de seu potencial de exibição de obras que, anteriormente, estavam em

galerias, museus e coleções privadas, visando um embelezamento do espaço. Esta interpretação ficou relacionada, até a década de 1960, às definições de Arte Pública. No entanto, a função de embelezamento foi colocada em cheque, bem como as velhas narrativas do poder hegemônico, quando artistas trabalhando com diferentes mídias, como projeção, mural, etc., que antes eram visualizados de forma isolada, passaram a ser entendidos pelos efeitos que produziam no espaço público e pela proeminência de “ideias a partir de formatos inovadores adicionando uma sensibilidade sobre a recepção do público, estratégia social e a efetividade que é exclusiva das artes visuais que conhecemos hoje” (LACY, 1995, p. 20, tradução nossa).

Surgiu então, a proposição da *New Genre Public Art*, momento em que a Arte Pública foi alinhada com a crescente produção em *mixed-medias*. A função de embelezamento foi contestada e substituída por uma função de diálogo considerando o papel central da audiência e a forma como o público recebe tais produções.

No entanto, dentro e fora de eixos como os EUA e a Europa, manifestações no espaço público também trazem à baila o diálogo com a audiência, a interação e a coletividade, propostas pela Nova Arte Pública de Gênero, adicionando ainda novas reflexões sobre os problemas de exclusão, desigualdade e violência que surgem na conjuntura global e que se materializam nas cidades contemporâneas através das diversas práticas que convivem e se chocam no urbano. Com isso, a profusão de diferentes modalidades de atuação artística, como *graffitis* e performances, geram uma abertura para novos agentes que passam a tensionar tanto o espaço urbano quanto os cânones da história da arte.

Com o objetivo de enriquecer as perspectivas sobre os sentidos de transgressão e subversão da Arte Pública, em especial aquela que se desenvolve na América Latina, as diversas práticas e intervenções artísticas contemporâneas parecem apontar para uma construção de lugares de memória contra-hegemônicos e uma resistência as narrativas pré-estabelecidas pela lógica eurocêntrica.

O espaço urbano é um lugar privilegiado para a observação dessas novas construções narrativas e espaciais. A depredação dos monumentos, por exemplo, é marcante. As narrativas celebradas pelos mesmos, provenientes de uma história

oficial, são tensionadas por práticas que pressupõe não só uma mudança formal e de conteúdo da obra, como de mentalidade dos e das artistas que realizam as intervenções e que passam a transmitir discursos ideológicos diferentes.

Dessa maneira, os monumentos, que tem sua tradição como lastro que associa arte, espaços públicos e narrativas históricas é transpassado por uma profusão de práticas que elegeram igualmente a cidade como lócus de emergência, explicitando ainda mais a complexa coexistência da diversidade no urbano. Conforme nos acena o antropólogo argentino Néstor García Canclini, os monumentos são constantemente atualizados e reatualizados pelos cidadãos, que se utilizam de intervenções como forma de expressão. Canclini parte do questionamento: “que sentido conservam ou renovam [os monumentos], em meio às transformações da cidade, em competição com fenômenos transitórios como a publicidade, os grafites e as manifestações políticas?” (CANCLINI, 2003, p. 291) ao qual ele próprio responde:

Na rua, seu sentido se renova ao dialogar com as contradições presentes. Sem vitrinas nem guardiães que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular que os insira na vida contemporânea (...) os monumentos se atualizam por meio das "irreverências" dos cidadãos. (CANCLINI, 2003, p. 301).

Através dessa perspectiva é possível considerar que intervenções como a pixação atualizam o monumento oferecendo um elemento novo para a sociedade na conformação do seu espaço, o qual permite aliviar as tensões visuais entre a memória histórica e o cenário intrinsecamente tensionado pelas relações de poder. Porém, se faz necessário elucidar o que é a pixação, e quais são as relações que guarda com outras manifestações que estão intimamente associadas, como o graffiti e a pichação, ou apenas grafite como indicam alguns teóricos latino-americanos⁷.

O graffiti pode ser o ponto de partida para compreender o desenrolar de uma profusão de intervenções na atualidade. Esta manifestação, que começou no final na década de 1960 e início de 1970 no Bronx, na cidade de Nova York (EUA), esteve associada a um movimento produzido por grupos sociais urbanos, o Hip Hop, que, por sua vez, é compreendido como um conjunto de referências estéticas

e culturais desenvolvidas pelos afro-americanos, pelas comunidades latinas dos EUA e por imigrantes que chegaram ao país após a segunda guerra mundial. Esse movimento, responsável por oxigenar de maneira ímpar as expressões contemporâneas, tem como suas manifestações artísticas mais proeminentes o *rap* e o *beatboxing*, na música, o *break*, na dança, e o *graffiti*, nas artes visuais.

Atualmente, o *graffiti* refere-se à forma de um sujeito se expressar utilizando spray e outros materiais em superfícies da cidade. No entanto, na consolidação do movimento Hip Hop, em 1980, o *graffiti* representava um tipo específico de expressão que estava empenhada em marcar a presença dos sujeitos no espaço urbano, à partir de diversos estilos de assinaturas em trens, muros e paredes de maneira ilegal (CHALFANT, COOPER, 1984; WACLAW, 2011) e sob constante perseguição do poder público (STAHL, 2009).

O *graffiti* ganhou adeptos e passou a inspirar produções ao redor do mundo, mas, assumidamente é parte da cultura *Hip Hop* e a ela dirige-se, trabalhando com seus códigos estéticos. No entanto, devido à grande influência do movimento surgem práticas artísticas diversas, e, no Brasil desenvolvem-se, para além de intervenções como o stêncil⁸ e o lambe-lambe⁹ - que podem ser interpretadas como pós-*graffiti* (REINECKE, 2007) - também a pichação. Porém, esta última, carrega o legado que recebe do *graffiti* e a relação intrínseca com a pichação, que se diferencia não somente pela grafia, mas pela forma como é praticada.

A pichação é uma forma de transgressão para se apropriar de um determinado espaço, chamar a atenção para si, para uma situação ou para algum ponto do local por meio da utilização de uma gama diversificada de materiais, baseada em frases, assinaturas, desenhos e rabiscos executados de maneira rápida sob suportes, sem qualquer consentimento, que podem estar em lugares como árvores, monumentos, placas de trânsito, muros, ônibus, mas também espaços internos, como os banheiros¹⁰.

Mas, se até o final de 1980, as pichações estavam associadas a determinados locais e temas como as poesias, declarações de amor, frases de humor e manifestações políticas (Figura 1), o surgimento de grupos urbanos, que se nomeavam como “pixadores”, ressignificou a prática. A cidade passou a ser concebida como um caderno de caligrafias organizado segundo uma lógica

especifica dos praticantes, especialmente em relação ao desenho das letras utilizadas, por tratar-se de uma expressão gráfica, e em relação ao código de ética seguido pelos grupos, com a condenação da prática do atropelo¹¹, por exemplo.



Fig. 1 - Autoria desconhecida, cerca de 1968, fotografia de pichação sobre muro. “Abaixo a Ditadura” é considerada o marco inicial da pichação no Brasil. Fonte: Memórias da Ditadura - Acervo Vladimir Herzog.

O pixo, também conhecido como xarpi, foi configurando-se como uma forma de expressão a partir de um gesto qualitativo estético na formação das assinaturas, as tags, e dos nomes dos grupos e coletivos, as crews, a prática passou a adicionar cada vez mais dois componentes importantes para a sua compreensão: a adrenalina e a sociabilidade.

Segundo o pesquisador Gustavo Lassala:

em meados dos anos 1980, surge em São Paulo a pixação (...) normalmente feita com tinta spray ou rolo de espuma usado com tinta látex e letras grandes, angulares e bem características que, acreditam-se, inspiradas nos logotipos de bandas de punk e heavy metal como Ratos de Porão, Iron Maiden etc. (LASSALA, 2010, p.46)

No documentário *Pixo*, a caligrafia vertical, característica da manifestação da cidade de São Paulo, é associada a verticalização da paisagem, em conjunção com as referências dos movimentos *Punk*¹² e *Hip Hop*, através das capas de disco e tipografias dos logotipos das bandas, outro ponto salientado é a constituição da Galeria do Rock (localizada no centro da cidade entre a Rua 24 de Maio e o Largo

do Paissandú) como local aglutinador desse movimento, fundindo as várias formas de culturas urbanas, dentro da galeria e nos seus arredores.

O perigo dessa ação não autorizada é outro aspecto basilar para a sua compreensão. O pixo conta, na maioria das vezes, com artifícios criados pelos próprios praticantes que vão desde extensores para seus rolinhos de tinta, a utilização de cadeiras e cordas de suspensão, como as de rapel, até as escaladas de prédios e viadutos e a invasão de propriedades. Ou seja, os praticantes vão de encontro aos riscos que a prática oferece. Dessa maneira, a pixação pode ser compreendida como uma expressão artística que busca a transgressão pelo risco, realizada, na maioria das vezes em grupos, demonstrando também ser uma forma de sociabilidade (PEREIRA, 2010).

Embora o protesto contra uma ordem econômica, política e social estabelecida pareça vago, as transgressões realizadas pelas e pelos praticantes adquirem caráter contestatório e de desobediência civil, especialmente por se tratarem de atividades ligadas à disputa e ocupação do espaço público, feita por sujeitos que estão expostos a toda uma sorte de riscos urbanos associados às desigualdades sociais, econômicas, raciais, de gênero, entre tantas outras, e que, na maioria das vezes, fazem o movimento de se deslocarem entre diversos locais da cidade para imprimirem suas assinaturas e frases, em propriedades públicas e privadas, como uma forma de obterem reconhecimento social (VISINI, 2017).

Levando os pontos elencados em consideração, é possível entender essas intervenções como formas de preencher lacunas urbanas para instalar no espaço regras e linguagem próprias, motivadas pela adrenalina, visibilidade e sociabilidade. Portanto, o pixo encontra-se no centro de uma linha tênue, de um lado é possível visualizar a prática como depredação do patrimônio, crime ambiental e formação de quadrilha – os enquadramentos jurídicos comumente associados às intervenções – e outra que leva ao seu reconhecimento como uma expressão artística que é produto das dinâmicas sociais contemporâneas que nascem na cidade e a transformam decisivamente todos os dias.

Se a perspectiva de condenação for relativizada será possível testemunhar uma reinvenção da cidade, das narrativas e das formas de comunicação, como no exemplo notório da intervenção executada no *Monumento às Bandeiras*, de Victor

Brecheret, em 2013, como referência a PEC 215, que retirava da União o direito de demarcar terras indígenas transferindo para o Legislativo a palavra final sobre a demarcação (Figura 2) (Folha de São Paulo, 02 de outubro de 2013). Um exemplo de como a prática pode interagir com o urbano e com as narrativas dominantes na ação dirigida a um monumento que foi erigido com a intenção de representar os bandeirantes, símbolo constitutivo do discurso hegemônico nacional e paulistano que tem sido cada vez mais colocado em xeque.



Fig. 2 - Autoria desconhecida, 2013, fotografia de pichação sobre “Monumento às Bandeiras”. Fonte: Renato S. Cerqueira/ Folha Press.

No entanto, essa compreensão pode ser uma tarefa difícil, pela tensão entre o que é legitimado como manifestação artística válida e quais são os sujeitos que tem o direito de se expressarem na cidade. Na maioria das vezes, essas questões esbarram nos movimentos de institucionalização e reconhecimento pelo sistema das artes, como será apresentado a seguir.

Pixo: entre a institucionalização e a exclusão

Em 2008, o dia de abertura ao público da 28ª Bienal de Arte de São Paulo foi marcado por uma ação particular. O último andar do prédio, que estava totalmente desprovido de obras e ficou conhecido como “exposição do vazio”, foi invadido e ocupado com frases e assinaturas de cerca de 40 pixadores, que também circularam pelo espaço expositivo executando intervenções em algumas das vidraças da instituição, localizada no Parque Ibirapuera (SP).

Somente uma das pessoas envolvidas na ação foi detida, uma jovem de 23 anos, integrante do grupo *SUSTO'S*, que foi levada à delegacia alegando que fazia

protesto através de uma arte secreta (ESTADÃO, 26 de outubro de 2008). Essa pixadora passou por 53 dias de cárcere na então unidade de detenção Carandiru (O Globo, 22 de outubro de 2010).

Essa “arte secreta”, como foi observada, marca a presença de seus praticantes no espaço público, uma forma de dizer “estivemos aqui”, através de uma inscrição de si no urbano. Sejam pixações com características mais alongadas e verticais, mais comuns na fachada de edifícios, ruínas (Figura 3) e pontes da cidade de São Paulo, sejam *graffitis* no estilo estadunidense *Wild Style*, de assinaturas estilizadas pontiagudas e coloridas, sejam *grafites* latino-americanos que apresentam frases de cunho político, como as do coletivo boliviano *Mujeres Creando*, todas essas inscrições são formas de disputa do espaço e de emergência da arte através de intervenção nas cidades contemporâneas.

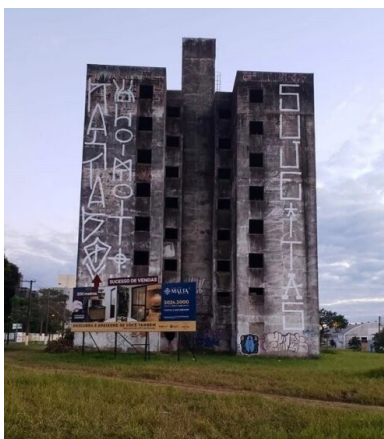


Fig. 3 - Sujeitas e Rastaboy, 2020, pixação sobre ruína. Fonte: Acervo fotográfico da artista.

A invasão de um evento público e de grande impacto nas Artes Visuais, como foi o caso da 28ª Bienal, de certa forma, reitera a intenção de seus produtores na busca pelo reconhecimento dessas expressões emergentes. Para que os pixadores sejam percebidos por um sistema que não compreende o fruto de sua produção como uma expressão artística válida, eles se movimentam no sentido de ocupar um espaço que lhes é negado, seja na cidade, seja no pavilhão da Bienal.

Entre os envolvidos no episódio estiveram os artistas que assinam como *Cripta*, *Choque* e *Pixobomb*, e o empreendimento pode ser considerado como bem sucedido pois, dois anos após a 28ª Bienal, eles foram convidados a fazer parte da seleção oficial de artistas a serem exibidos, mas desta vez com o nome *PIXAÇÃO SP*. Em 2010, o espaço expositivo da 29ª Bienal, sob o título de “Há sempre um

copo de mar para um homem navegar” com curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, contava com documentação relacionada as ações realizadas na cidade, que haviam sido filmadas ou fotografadas. No catálogo da exposição é possível encontrar o seguinte trecho:

Por ser considerada, por seus praticantes, como arte e simultaneamente ação política, incluir a pixação no espaço da Bienal como mera expressão gráfica, mimetizando sua expressão nas ruas, seria destituí-la de sua originalidade e força transgressora, razão pela qual está presente na exposição por meio de fotografias, vídeos e coleções de tags. Se tais estratégias de documentação tampouco se confundem com a pixação propriamente dita, já que essa só existe como tal no espaço urbano em disputa, elas ajudam a compreender e ativar a complexa inscrição física e simbólica da pixação em São Paulo. E mesmo evocar o fato de que nem tudo que é arte o campo institucional é capaz de abrigar ou entender plenamente (FARIAS, DOS ANJOS, 2010, p.149)

No entanto, a jovem mulher que foi presa durante a invasão da 28ª Bienal não foi convidada para a próxima edição, como aconteceu com alguns de seus companheiros. É compreensível que o reconhecimento do movimento por parte da curadoria do evento tenha sido importante, mas paira sob essa questão o ponto fulcral que é o da exclusão e da subalternidade.

O próprio movimento de seleção, que é típico da atividade curatorial, acaba efetuando exclusões inerentes e, nesse caso específico, a exclusão de uma artista, que foi a única detida por pixar a 28ª edição da Bienal, em consonância com o silêncio em relação ao ocorrido da 29ª edição, pode ter relação tanto às desigualdades que envolvem o sistema das artes – que vem sendo debatidas desde o artigo seminal de Linda Nochlin (2007) – quanto às desigualdades que envolvem o próprio espaço público – que vem sendo tensionadas constantemente por diversas movimentações que marcam o contexto global e a América Latina.

A subalternidade reside na questão colocada desde o início do artigo, mesmo que a pixação tenha sido exibida em um importante evento de arte contemporânea, pode a pixadora falar?

A ação de SUJEITAS

São inúmeros os impactos de uma intervenção no espaço público e quando isso é observado através do prisma do gênero, eles se tornam ainda mais latentes. A historiadora da arte argentina María Laura Rosa pontua:

Historicamente, o espaço público foi proibido e notável para mulheres. Proibido porque a dignidade da mulher foi construída pelo patriarcado baseado em sua atuação reservada para a esfera privada. Notável porque aquelas que saíam do espaço doméstico, o faziam por necessidade econômica. Ou seja, o espaço público era - e em muitos lugares continua sendo - atravessado por noções de classe e gênero às quais devemos acrescentar, se falamos da América Latina, o componente étnico. (ROSA, 2010, p. 9).

Por esse motivo, segundo Rosa, a origem de diversos movimentos de mulheres está na rua, pois o espaço público se torna o lugar de convergência e divulgação de pautas, em manifestações, marchas e intervenções artísticas. No momento em que a rua é utilizada aquilo que é pessoal torna-se político. As nuances dos movimentos latino-americanos, por sua vez, ativam a necessidade de considerar a diversidade e a particularidade histórica, social e étnica que caracterizam e conduzem as ações empreendidas por mulheres neste contexto. Pois, talvez, essas ações permitam a abertura de uma fresta pelas sujeitas¹³ subalternas, que ao ocuparem o espaço público, também o democratizam.

Para tanto, o conceito de subalternidade pode ser utilizado, também, para compreender que por mais que autoras do eixo europeu ou norte-americano, como Michelle Perrot (2001), por exemplo, ressalte uma espécie de tradição na utilização do espaço público por mulheres de maneira política e subversiva, se faz necessário considerar que as tendências lançadas pela mesma, devem ser combinadas com apontamentos desenvolvidos por historiadoras brasileiras, como, por exemplo, Heleieth Saffioti (2013) e Rachel Soihet (1997), que ajudam a tatear as especificidades locais relativas não somente a classe, mas também a raça, amparadas pelas questões de sexo e gênero e do espaço público¹⁴.

As produções de tais autoras são importantes pois criam possibilidades de compreensão de uma genealogia particular sobre a agência de mulheres no espaço urbano, criando uma continuidade desde convulsões localizadas no século XIX até a contemporaneidade, com a agência de mulheres nas ruas da América Latina.

Conforme elencam a comunicadora Dayse Porto e as advogadas Luana Coelho, Maria Trombini e Rafaela Lima, intervenções como o pixo, quando realizadas por mulheres do sul-global, demonstram que “as artistas de rua transgridem as normas ao se apropriarem dos espaços da cidade de forma não autorizada, a partir de táticas insurgentes” (PORTO *et. al*, 2017, p. 69), independente do conteúdo ou da forma de tais manifestações, pois “sem outras possibilidades de escuta na cidade, as mulheres pixadoras recorrem ao corpo e à tinta para veicular suas posições políticas, compartilhando com o público da cidade” (PORTO *et. al*, 2017, p. 70).

Mas para além da manifestação política, intervenções como o pixo, também se encontram atravessadas por uma outra esfera, a da micropolítica¹⁵, pois com a ação artística gerada oportuniza-se a produção de sujeitas, uma vez que as artistas ao falarem sobre si mesmas, seja por meio de assinaturas, cartazes ou manifestações, produzem suas subjetividades e novos conhecimentos e linguagens a partir da ocupação das ruas. Nesse sentido, a atuação de *SUJEITAS*, a assinatura de uma jovem mulher de São Paulo, que marca sua presença em diversos pontos e ruas da cidade através da prática da pixação, é exemplar.

Em entrevista para o canal *Caligraphia Refinada*, a artista comenta que se interessou pela prática na época da escola, com 15 anos. Ela se perguntava como aquelas letras e formas diferentes apareciam em edifícios altos, como as pessoas subiam, como faziam e por que faziam. Mas foi no ano de 2007 que começou suas ações diretamente com a assinatura *SUJEITAS*, incentivada por um amigo que ajudou a elaborar o letreiro característico para sua prática, que pode ser reconhecida em vários locais, como nas Avenidas do Estado e Ricardo Jaffet, nas zonas norte, sul, leste e oeste, nas regiões do ABCD e em rodovias como a Fernão Dias.

A artista conta, também durante a entrevista, que a ideia do nome surgiu de uma abordagem policial no bairro da Vila Sônia, momento em que sempre era chamada de “sujeita”. Portanto, a pixadora ressignificou a experiência do

“enquadro”, que, na maioria das vezes, é desconfortável, para produzir seu codinome com criatividade para o universo da pixação.

SUJEITAS também ressalta que, na prática, um dos atos mais intensos são as situações em que se desce pela empena dos edifícios na cadeira, presa por uma corda, para a execução das *tags* em locais de altura considerável, e que esse é um dos momentos em que aprecia a sensação de liberdade. Mas, segundo ela, a pixação, apesar de proporcionar adrenalina e vínculos frutíferos com novas pessoas – o ato da sociabilidade – também já lhe rendeu processos judiciais e exposição de sua imagem sem autorização na imprensa e nas redes sociais. E para além disso, também se somam as abordagens policiais violentas, que envolvem agressões físicas, caracterizando uma repressão forte por parte do poder público.

Ser mulher na pixação, segundo *SUJEITAS*, também é um desafio constante - além da repressão policial generificada, que piora os métodos de abordagem com ações específicas que envolvem xingamentos, puxões de cabelo e tapa na orelha - a aceitação das mulheres no movimento ainda é um tabu, mesmo com inúmeras pixadoras entrando para esse universo, o menosprezo pelas produções que realizam e a objetificação que sofrem por parte de alguns pixadores homens inviabilizam seu reconhecimento e algumas parcerias que poderiam ser frutíferas.

O que fica da prática e da entrevista contundente de *SUJEITAS* é que as mulheres estão conscientes de que a cena é machista, não só pelos praticantes serem majoritariamente homens, mas pelo espaço urbano ser permeado por desigualdades e segregações, tornando-se inacessível para as mulheres, o que demonstra que o trabalho de *SUJEITAS* está pautado num grande esforço, não somente pelas descidas nas fachadas de edifícios, mas pela coragem com que essa pixadora circula pela cidade e se apropria do espaço público.

A compreensão desses pontos e a união cada vez mais comum entre mulheres para a realização de intervenções urbanas na pixação, no *graffiti* e através de experimentações em coletivos latino-americanos, que se utilizam de práticas similares e que apoiam outras mulheres de forma criativa e politizada, tem ganhado cada vez mais adeptas, gerando visibilidades associadas ao gênero, bem como as diversas formas de dissidência sexual e de gênero, demonstrando que essas expressões emergentes podem gerar um espaço mais democrático como resultado.

Conclusão

Sujeitas é uma assinatura que, apesar de fazer alusão a uma experiência da artista, também pode representar o reconhecimento da pixadora enquanto sujeita, enquanto agente da produção de sua própria subjetividade através da arte. E, para além dessa artista, diversas pixadoras, coletivos e iniciativas refletem e redimensionam as inúmeras possibilidades de se produzir enquanto sujeitas, existindo e resistindo na cidade, pois ao falarem e serem escutadas, as e os sujeitos subalternos que estiverem utilizando sua própria linguagem, com seus próprios esquemas explicativos e sua própria cultura, orientando sua prática artística para os interstícios da vida cotidiana, quebram o silêncio e representam a si próprios.

A obra de arte, aqui observada através do prisma da pixação, funciona para produzir significado na cidade, mobilizando as pessoas a pensar sobre a obra e o lugar em que ela é produzida. No alto de edifícios em ruínas, pontes, monumentos ou nas paredes de um banheiro, o reconhecimento está ali, latente e pulsante, e cumpre como legado o poder de fazer a pixadora falar, ser vista e lembrada, por qualquer outra cidadã ou cidadão que esteja caminhando pela cidade.

Notas

¹ Os monumentos são compreendidos como uma variável que engloba a modificação de teorias, práticas de conservação e narrativas da história da arte, o que torna a concepção e a valorização estabelecida de acordo com os momentos em que o mesmo é pensado (CHOAY, 2006)

² Gayatri Spivak (2010) faz uma análise sobre a prática de viúvas de determinadas castas da sociedade indiana que se lançam às chamas após a morte do marido e entende que a manifestação é determinada por um jogo de forças entre as elites locais e o colonialismo inglês. Desta maneira, a voz dessas mulheres, sujeitos compreendidos como subalternos, nunca é levada em consideração, enquanto que o diálogo sobre a prática, especialmente no que concerne a sua legitimidade, fica restrita aos homens de cor de uma classe elevada – que a defendem a partir de uma moral religiosa – e os homens brancos colonizadores – que a condenam a partir de uma moral civilizatória ocidental.

³ A violência epistêmica é dada pela construção de narrativas acerca dos sujeitos subalternos que não levam em consideração que a própria noção e teorias de sujeito estão ancoradas em concepções que nascem nos grandes centros hegemônicos, como o europeu e estadunidense.

⁴ Spivak (2010) critica alguns pontos das produções de Deleuze e Foucault, mas isso não significa que a autora descarte a importância de tais intelectuais. O fato de ambos autores pensarem a

subjetividade sem dar a devida atenção à divisão internacional do trabalho no âmbito global, por exemplo, é um dos pontos debatidos para desenvolver a ideia da subalternidade.

⁵ As teorias pós-coloniais surgem do entendimento de mundo cosmopolita e híbrido, os teóricos responsáveis são pertencentes a condição de exilados, imigrantes e apátridas. Entre seus principais expoentes estão Gayatri Spivak e Edward Said. Em resumo, são teorias interessadas em explicar como se deu o encontro de mundos heterogêneos, encontro este ocorrido no curso da colonização, do tráfico de escravos e das grandes migrações populacionais, e, como se deram os ajustes e recomposições globais, produzidos por esse encontro. O discurso decolonial, especialmente da forma como foi teorizado pelos e pelas latino-americanas, como Aníbal Quijano e María Lugones, propõem uma crítica da razão colonial, ou seja, das formas de predação violenta e do impulso genocida inerente ao colonialismo moderno. As teorias decoloniais e pós-coloniais não estão em completa oposição, mas sim em constante diálogo uma com a outra, mesmo que não partam das mesmas categorias e conceitos, e elaborem os argumentos de formas diferentes.

⁶ Para Hannah Arendt (2016), a esfera pública é considerada uma comunidade político-democrática e o “espaço da aparição”, lugar onde fenomenologicamente as coisas se tornam visíveis. O espaço público é onde estamos constantemente negociando, disputando, interagindo, dialogando e, também, aparecendo. Segundo Rosalyn Deustche (2009), a reflexão de Arendt abre inúmeras possibilidades para que as artes visuais tenham um papel na expansão e aprofundamento da democracia, especialmente aquelas relacionadas à prática democrática e da estética radical, que indicam o rompimento de um sistema de divisões e fronteiras que determinam quais indivíduos, grupos e movimentos são visíveis ou invisíveis.

⁷ É interessante observar que as diferenciações entre *graffiti*, pichação e pixação são específicas do contexto brasileiro. Em outros países da América Latina, autores como Néstor García Canclini (2003) e María Laura Rosa (2010), utilizem a grafia *grafite* ou *grafiti* para se dirigir as intervenções que ocorrem no espaço público, como as frases políticas e de humor encontradas nos muros da cidade, diferenciando-a da prática do *graffiti*, intervenções urbanas relacionadas à cultura Hip Hop.

⁸ A técnica se caracteriza pela produção de uma peça que serve de matriz, e, a partir da mesma, reproduz-se uma imagem através da aplicação de tinta, geralmente spray, que pode ser propagada mais de uma vez.

⁹ Técnica de fixação com cola de peças gráficas, englobando reproduções em fotocópia e serigrafia, em folhas únicas ou em conjuntos de folhas que formam, ao final, uma imagem em larga escala.

¹⁰ Os banheiros são lugares privilegiados para observar pichações por se encontrarem na fronteira entre o público e o privado. Para mais informações sobre as pichações em banheiros e como, através dessas escritas, estes espaços oportunizam diversas formas de subjetivação, consultar Cunha e Félix-Silva (2016).

¹¹ O atropelo é caracterizado como a ação de assinar por cima de outro trabalho, ou seja, é quando uma invade o espaço de outra obra, seja uma pixação, graffiti, stêncil, lambe-lambe, entre outras. Em alguns momentos isso é feito propositalmente, como por exemplo, quando pixadores antifascistas atropelam alguns símbolos de ódio associados a grupos fascistas ou neonazistas.

¹² O movimento Punk – que teve início nos EUA em meados dos anos 1970 e, no Brasil, no final daquela década e ao longo de 1980 – se contrapunha ao otimismo pacifista e romântico trazido pelo movimento *Hippie*, expressando indignação através da moda, ou da forma de vestir e, principalmente, através das letras e sonoridade de suas manifestações musicais.

¹³ Utilizar a grafia “sujeitas” marca um posicionamento crítico e subversivo à noção de sujeito, sobretudo pelo fato deste artigo trabalhar com a noção de subalternidade elencada por Gayatri Spivak (2010). Se esse mesmo discurso estivesse sendo elaborado na internet ou em um texto que exigisse menos formalidade, por exemplo, seria utilizada a grafia *sujeitxs* para marcar ainda mais que a noção de sujeito a partir da perspectiva das dissidências sexuais e de gênero.

¹⁴ Heleieth Saffioti (2013) aponta para a construção de uma estrutura colonial e patriarcal rígida e assimétrica, que determina relações de produção e papéis sociais diferentes para mulheres, sendo a cor da pele um elemento decisivo, portanto, mulheres brancas e mulheres negras serão paulatinamente diferenciadas. De maneira complementar a essa interpretação, mas menos focada na questão racial, Rachel Soihet (1997) aponta para a utilização das ruas como espaço de lazer e sociabilidade das classes menos abastadas, porém, com a remodelação urbana da Belle

Época (1889 – 1920), a segregação e os papéis sociais se intensificam, processo este que reverbera até a atualidade. As mulheres da elite são estimuladas a frequentar o espaço público acompanhadas como nas idas ao teatro, casas de chá e etc., enquanto às mulheres pobres estava reservada a violência física e simbólica que restringia as possibilidades de ocupação do urbano.

¹⁵ Segundo Katia Canton (2009), o conceito de micropolítica tem sido utilizado com frequência para discutir a cultura contemporânea, atualmente artista e pensadores estão focadas em questões específicas que atravessam seus próprios cotidianos, como o gênero, o direito à cidade, moradia e educação, a ecologia, entre outros, para repensar sobre si e sobre a sociedade. De maneira complementar, Suely Rolnik (2019), vai apontar as micropolíticas como uma “bússola ética” que produz outros sentidos e cartografias e possibilita uma reapropriação coletiva da produção da subjetividade a partir de seus próprios modos de vida, em contraposição ao que chama de “inconsciente colonial capitalístico”.

Referências

ABOS, Márcia. Pichadores que invadiram última bienal de São Paulo agora voltam para debater mais. *O Globo*, 22/10/2010. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/pichadores-que-invadiram-ultima-bienal-de-sao-paulo-agora-voltam-para-debater-mais-2949152>. Acesso em 2/9/2020.

ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson, 1984.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CUNHA, Camila e FÉLIX-SILVA, Antonio. O que te alucina? Banheiros, pichações e processos de subjetivação em gênero. *Revista Periódicos*, v. 1, n. 6, p. 166-178, nov. 2016.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. *Revista Concinnitas*, ano 10, v. 2, p. 175-183, dez. 2009.

Entrevista de SUJEITAS para canal Caligraphia Refinada, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dLYtbIV2f0E>. Acesso em 2/9/2020.

Documentário Pixo de João WAINER e Roberto T. OLIVEIRA, 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&t=4s>. Acesso em 2/9/2020.

FARIAS, Agnaldo; DOS ANJOS, Moacir. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar* / curadoras Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

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

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é Pixação*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

MOLINA, Camila. Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura. *Estadão*, São Paulo, 26/10/2008. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal->

sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070. Acesso em 2/9/2020.

Monumento As Bandeiras Amanhece Pichado em São Paulo. *Folha de São Paulo* São Paulo, 2/10/2013. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/10/1350696-monumento-as-bandeiras-amanhece-pichado-em-sp.shtml>. Acesso em 2/9/2020.

NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? In: *Crítica Feminista en La teoría e historia del arte*. México: Universidad Ibero americana, p. 9–42, 2007.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. *Revista Lua Nova*, São Paulo, n. 79, p. 143–162, 2010.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

PORTO, Dayse, COELHO, Luana, Trombini, Maria Eugênia, LIMA, Rafaela. Do Lar às Ruas: Pixo, Política e Mulheres. In: *Direito à Cidade: Uma Visão por Gênero*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Direito Urbanístico – IBDU, p. 62 – 71, 2017.

REINECKE, Julia. *Post-graffiti: between street, art and commerce*. Gingko Press, 2007.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROSA, María Laura. En la piel de la ciudad y en el corazón de la institución. El graffiti como ejercicio de la libertad en *Mujeres Creando. Carta: Revista de pensamento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, n. 1, p. 9-10, primavera-verano 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. *A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SOIHET, Rachel. Mulheres Pobres e Violência no Brasil Urbano. In: DEL PRIORI, Mary (Org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 362-400.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010

STAHL, Johannes. *Street Art. Lisboa*: Tandem Verlag, 2009.

VISINI, Débora. *Débora. A cidade é o suporte: arte urbana, mercado e subversão*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Comunicação, Turismo e Arte, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

WACLAWEK, Anna. *Graffiti and Street Art*. Londres: Thames & Hudson, 2011.

Geoglifos, ruínas vivas e outros possíveis monumentos

Geoglifos, ruínas vivas y otros posibles monumentos

Giovana Spoladore Amaral
Universidade Estadual de Campinas
gispoladore13@gmail.com

Resumo

O trabalho descreve uma pesquisa conduzida através de três campos de conhecimento muito distintos, porém com objetos de estudo muito próximos, com o intuito de discutir a questão dos monumentos e patrimônios culturais. Parte-se das pesquisas arqueológicas de sítios de estruturas de terra de geoglifos, nas quais pretende-se identificar as dinâmicas interacionais entre a paisagem e ação antropogênica. Conjugua-se à discussão, a pesquisa realizada pelo arquiteto Paulo Tavares junto à comunidade indígena dos povos Xavantes, referente às ruínas vivas do território ancestral Marãiwatsédé. O artigo também dialoga com o trabalho de arte pública realizado por Joseph Beuys, *7000 Oaks* (1982), aproximando-o à discussão de outros “possíveis monumentos”. Trata-se de uma reflexão

Palavras-chave: monumento; ruínas vivas; geoglifos; paisagem

Resumen

El trabajo describe una investigación cumplida mediante tres campos del conocimiento muy diferentes, pero con objetos de estudio muy cercanos, con el fin de discutir el tema de los monumentos y el patrimonio cultural. Se parte de la investigación arqueológica de sitios de estructuras terrestres de geoglifos, en la que se pretende identificar la dinámica de interacción entre el paisaje y la acción antropogénica. Agrega a la discusión, la investigación realizada por el arquitecto Paulo Tavares con la comunidad indígena de los pueblos Xavantes, sobre las ruinas vivientes del territorio ancestral Marãiwatsédé. El artículo también dialoga con la obra de arte público realizada por Joseph Beuys, 7000 Oaks (1982), acercándose a la discusión de otros “posibles monumentos”. Es una reflexión sobre la fragilidad de los límites categóricos entre paisaje natural y cultural.

Palabras clave: monumento; ruinas vivientes; geoglifos; paisaje

Em uma breve consulta aos patrimônios culturais materiais tombados pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), observa-se que os conjuntos urbanos¹ eleitos para a composição do acervo são, em sua grande maioria, lugares cujas construções remontam ao período colonial brasileiro. Casarões, palácios, igrejas, fortalezas, aldeamentos jesuítas, portos marítimos e fluviais, destacam-se entre os monumentos mais citados pelo órgão. Conjuntos arquitetônicos oriundos do financiamento da incessante exploração de jazidas de ouro e diamantes, da exploração de seringais nativos e da exportação de produtos agrícolas.

Anteriormente chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, o órgão foi concebido como um projeto de modernização brasileira pautado na crença da “universalidade da cultura e da arte”. (CHUVA, 2003, p.314). Rodrigo de Melo Franco, presidente do SPHAN desde sua fase experimental, de

1936 até o ano de 1967, foi um dos idealistas do serviço que pretendia “ao mesmo tempo, reafirmar uma herança europeia – portuguesa – e, em contrapartida, negar uma possível herança indígena” (CHUVA, 2003, p.316). Em suas palavras, seria

injustificável [...] que os povoadores portugueses do Brasil tivessem vindo aprender com nossos indígenas a erigir construções de madeira, técnica essa muito antiga e corrente na Europa e na península. Nem se pode admitir que os colonos europeus se resignassem a utilizar por longos anos construções extremamente frágeis e toscas. (FRANCO in CHUVA, 2003, p.316).

Através dessa hierarquização de saberes, nota-se a predileção dos elementos arquitetônicos e técnicas construtivas que estariam destinadas a serem preservadas inicialmente pelo órgão do patrimônio cultural brasileiro. Passadas mais de oito décadas desde a sua criação, é possível observar agora, o surgimento paulatino de outras práticas curatoriais que elegem diferentes conjuntos urbanos pensados e construídos por povos originários e por outras matrizes identitárias para compor o acervo do IPHAN.

O presente artigo apresenta dois conjuntos arquitetônicos que desviam da principal tônica dos bens patrimoniais e discute os limites que categorizam os espaços “urbanos” e “naturais”. Tratam-se do conjunto de Sítios Arqueológicos de Estrutura de Terras Geoglifos do Acre, tombado como patrimônio cultural pelo IPHAN em 2018 - e do conjunto arquitetônico do Território Ancestral dos povos Xavante de Marãiwatsédé no Mato Grosso - em fase de petição no IPHAN e na UNESCO.

Ambos são indícios da concepção *urbana* dos povos ameríndios, que se distingue das categorias ocidentais, principalmente no que concerne às relações com outros seres que compõem a paisagem. Privilegiam-se as formações botânicas presentes nos conjuntos arquitetônicos como elemento chave para o debate. Amplia-se a discussão para o âmbito da arte pública, através da aproximação do trabalho *7000 Carvalhos* (1982), de Joseph Beuys, no qual foi atribuída a designação de *monumento* para as árvores plantadas pela sociedade de Kassel.

Os sítios arqueológicos dos geoglifos

Os geoglifos são estruturas de terras de formatos agigantados construídos pela ação humana. Configuram-se como desenhos que marcam a terra, em relevo positivo ou negativo, através da distribuição e organização de sedimentos minerais, podendo serem construídos com terras, rochas ou cascalhos. No Brasil, encontram-se principalmente na região do Acre, na divisa com a Amazônia Boliviana, estendendo-se para o Mato Grosso e Pará, em formato de trincheiras escavadas.

Com os avanços da agricultura e pecuária intensiva na região do Acre, a partir da década de 1970, os geoglifos ficaram visíveis com a retirada da vegetação pregressa. Para encontrá-los foi necessário, paradoxalmente, que o solo fosse literalmente descoberto, através do desmatamento. O geólogo Alceu Ranzi, em 1977, em um dos sobrevoos da região, avistou os sítios arqueológicos e os batizou de geoglifos (SCHAAN *et al*, 2010, p.13), devido a sua conformação geométrica de grande precisão e extensão. Eles possuem formatos variados: círculos, quadrados, retângulos, hexágonos, losangos e formas irregulares, com espaços internos que variam entre um e três hectares². Só no Acre, já foram cartografadas mais de 450 estruturas de terras (WATLING *et al.*, 2017, p. 1868, tradução da autora), que atestam a complexidade de organização dos povos pré-colombianos que ali habitavam.

Ao tomarmos medidas dos geoglifos em campo, aprendemos que existe uma impressionante uniformidade no que diz respeito à amplitude das valetas, sua profundidade, a altura das muretas, as medidas de diâmetro e lados das figuras geométricas, as larguras das estradas que ligam os geoglifos e marcam suas entradas de acesso, o que nos indica que havia uma idéia muito clara na cabeça daqueles antigos engenheiros sobre as maneiras corretas de se construírem esses gigantescos espaços de sociabilidade (SCHANN *et al*, 2010, p. 13).

A descoberta dos geoglifos na Amazônia representou uma mudança de paradigma nos estudos arqueológicos brasileiros, que ressoou em outros campos de conhecimento como a etnologia, paleontologia e botânica. Ruiu o mito da floresta intocada e da Amazônia como solo inóspito à prosperidade e à

sobrevivência de altas densidades populacionais. Tais modos de leitura e compreensão dos povos originários foram moldados aos registros das “primeiras incursões europeias” e advindos de “teorias ambientais limitantes” (MACHADO, 2009, p. 322).

A escolha de áreas interfluviais em terra firme, ou seja, no alto relevo entre dois cursos d’água, sempre foi o fator que mais intrigou os pesquisadores. Até então, acreditava-se que as populações amazônicas habitantes de terra firme tinham características nômades, sobreviviam da caça e da coleta. Pensava-se que os assentamentos duradouros se restringiam às áreas de várzeas, geograficamente próximas aos cursos d’água - locais propícios para o desenvolvimento da agricultura. Ainda hoje, não se sabe, ao certo, quem eram esses povos que desafiaram a permanência em meio a densidade florestal e escavaram tais trincheiras monumentais. Entretanto, a ausência de resquícios de materiais cerâmicos, permitiu inferir que os aterros eram “usados esporadicamente como locais cerimoniais e de reunião pública” (WATLING et al., 2017, p. 1868).



Fig. 1 - Geoglifo Água Fria localizado na cidade de Porto Acre. Fotografia digital de Diego Gurgel. Fonte: Secretaria de Estado de Turismo e Lazer do Estado do Acre. Reprodução autorizada pelo fotógrafo.

As perguntas que destaco, a respeito dos geoglifos, são: como essas construções que demarcaram e rasgaram o solo, poderiam conviver com a possibilidade de regeneração e manutenção da floresta? Seria apenas uma diligência daquilo que, convencionalmente, nomeamos como “natural”? Ou seria um empreendimento no qual a ação antrópica teve contribuições? E se, atribuída ao esforço humano, a floresta não poderia ser considerada, então, como um monumento vivo?

Uma pesquisa recente atrelou a análise de fitólitos – vestígios de plantas biomineralizadas presentes no perfil do solo – aos estudos arqueológicos. O estudo revelou que, há 6 mil anos, a vegetação na área dos geoglifos era formada, predominantemente, por espécies de bambus. As construções mais antigas datam de 3,5 mil anos atrás, o que permitiu concluir que foram edificadas após a derrubada de parte dos bambuzais, por meio da técnica de queima controlada (WATLING *et al.*, 2017, p. 1869, tradução da autora).

Em paralelo à essas evidências, a concentração de fitólitos de palmeiras, datadas de mais 2 mil anos atrás, indicaram que um manejo florestal sofisticado foi capaz de tornar essas plantas sobreviventes às épocas de seca e de condições meteorológicas desfavoráveis. Sabe-se que as palmeiras são uma das mais importantes fontes de alimentação e de materiais construtivos para os povos indígenas amazônicos. Além das palmeiras, foram encontrados fitólitos de milhos e de abóboras na região, inferindo-se que a paisagem “foi transformada para fins de subsistência”, por meio de sistemas “agrossilviculturais” ³ (WATLING *et al.*, 2017, p. 1868 e 1872, tradução da autora). As técnicas de cultivos empregues nestes sistemas, ou seja, a ação antropogênica, promoveu certos distúrbios que favoreceram a dinâmica sucessional florestal e propiciaram maior biodiversidade para a paisagem.

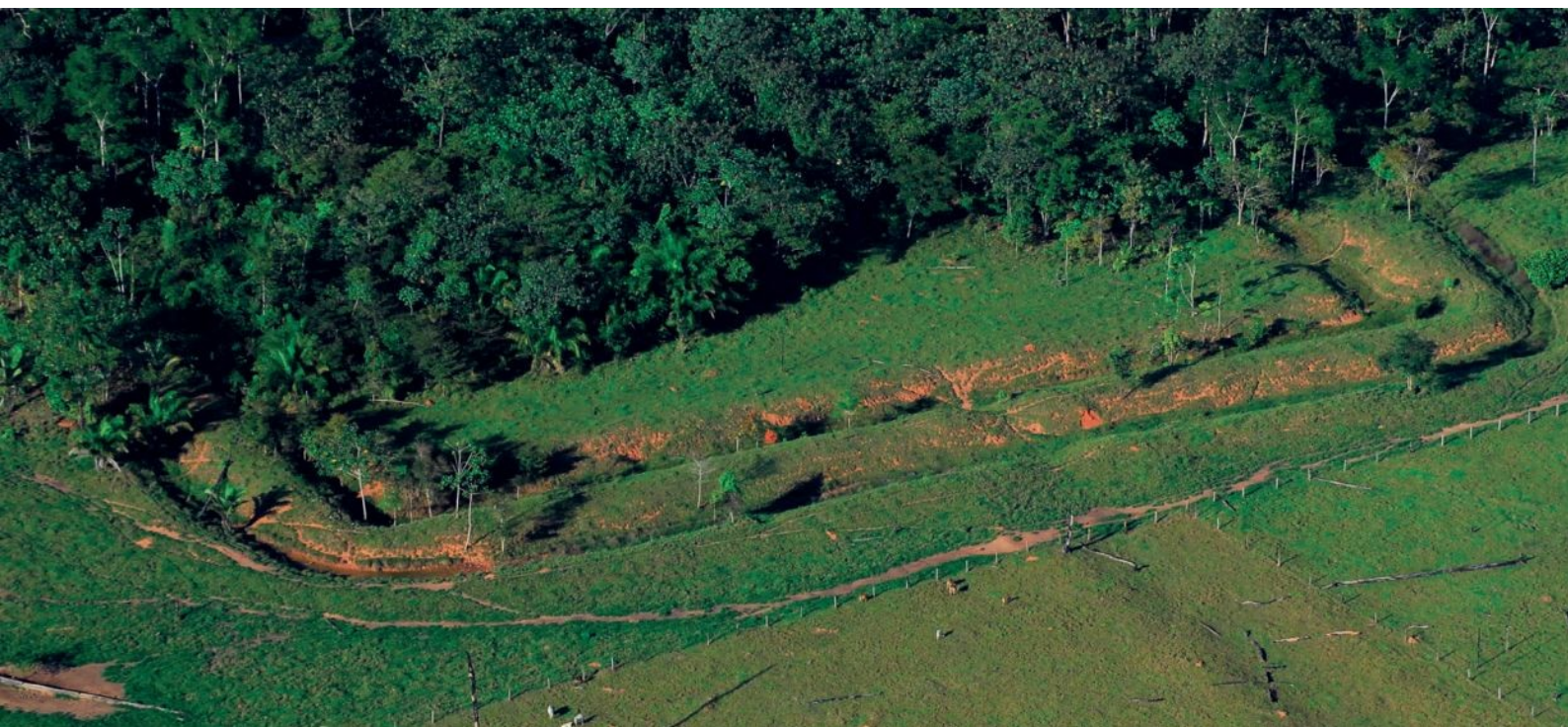


Fig. 2 – Imagem aérea do geoglifo JK. Fotografia digital de Diego Gurgel, 2009. Fonte: Programa Geologia do Brasil: Levantamento da Geodiversidade, organizado por Amílcar Adamy. Reprodução autorizada pelo fotógrafo.

As dimensões e as técnicas construtivas dessas trincheiras, bem como o intenso manejo florestal realizados por esses povos deixaram marcas no solo e na paisagem, que se concatenam com a noção de monumento como “aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 1990, p. 535). A respeito da evocação do passado, a arqueóloga Denise Chann compreende os geoglifos como matéria para a reflexão de duas dimensões da vida humana que são indissociáveis: espaço e tempo, pois as “paisagens são produto da modificação e apropriação por parte das sociedades humanas do seu entorno ao longo do tempo e nos mostram quão tênue é a linha que separa natureza e cultura, se é que ela existe” (SCHANN et al, 2010, p.17).

As ruínas vivas da floresta

O arquiteto e urbanista Paulo Tavares pesquisa, de forma contundente, a discussão acerca dos limites borrados entre paisagens culturais e paisagens naturais. O livro “Memória da terra” (2020) e o artigo “Árvores, lianas, palmeiras e outros Monumentos Arquitetônicos” (2018) posicionam a luta dos povos Xavante, em defesa do território ancestral Marãiwatsédé (MT), no âmbito da advocacia do direito à cidade. No laudo pericial realizado para o Ministério Público Federal, os instrumentos da arquitetura: “o desenho, a modelagem e o mapeamento” são “mobilizados” (TAVARES, 2018, *on-line*) para ratificar os limites que contornam esse território.

A Comissão Nacional da Verdade, documentou no Relatório de Violação de Direitos Humanos dos Povos Indígenas (2014) quais foram as políticas de ação e omissão do Estado Brasileiro, durante o período de Regime Militar, responsáveis pelas mortes de ao menos 8.350 indígenas, podendo esse número ser “exponencialmente maior, uma vez que apenas uma parcela muito restrita dos povos indígenas afetados foi analisada” (CNV in V. II, 2014, p. 205).

No Mato Grosso, com o grupo indígena Xavante de Marãiwatsédé, ocorreram invasões sistemáticas de seu território e diversos processos de remoções forçadas. Uma das remoções realizadas pelo conluio entre o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), a Força Aérea Brasileira (FAB), o governo do estado do Mato Grosso e os latifundiários invasores do território, culminou com a morte de dezenas de membros da população por uma epidemia de sarampo. As características desse deslocamento forçado para foram consideradas pelo MPF, a configuração de um “genocídio terceirizado”⁴, uma tentativa de “apagamento dos povos indígenas” a fim de justificar os inexistentes “vazios demográficos” das quais o Estado intencionava ocupar.

Os Xavante conquistaram memoravelmente a devolução da Terra Indígena para os remanescentes de Marãiwatsédé, em 2013, quarenta e seis anos após sua deportação. Entretanto, a reserva destinada a eles, está longe de ser configurada seguindo a proporção original de seu território. Apesar dessa configuração, Paulo Tavares juntamente aos anciãos Policarpo Waire Tserenhorã, Dario Tseewhorã e Marcelo Abaré, realizaram o trabalho de reconhecimento e

mapeamento dos antigos assentamentos posicionados fora da reserva reconhecida (TAVARES, 2018, p. 194, tradução da autora).

A metodologia do trabalho seguiu a estrutura de três etapas: arqueologia da imagem; arqueologia da paisagem; organização da petição de tombamento como patrimônio arquitetônico. A primeira etapa, consistiu em reunir os arquivos de imagens fotográficas oriundos de expedições fotojornalísticas, ocorridos ao longo da década de 1970, que tinham como intenção alvejar os Xavante como um povo “selvagem” e enaltecer as missões salesianas como redentores. Além das fotografias, a recuperação de imagens satelitais e fotografias aéreas retiradas sob o território indígena entre as décadas de 1950 e 1970 (TAVARES, 2018, p.190, tradução da autora).

As sobreposições das camadas fotográficas às imagens panorâmicas atuais, em conjunto com as técnicas de modelagem em 3D, permitiram identificar o layout arquitetônico dos antigos assentamentos ⁵. Ao contrário da devastação de nosso imaginário urbano, nos lugares em que residiam os antigos Xavante, cresceram árvores robustas e fortes, sobrepondo o arco da antiga praça com uma vegetação botânica altamente distinguível dos pastos circunvizinhos.



Fig. 3 - Identificação por satélite do terreno da antiga vila de Bö'u, antigo centro geopolítico do território Xavante de Marãiwatsédé, que ainda se encontra fora de sua área demarcada. Fonte: site do arquiteto Paulo Tavares, disponível em <https://www.paulotavares.net/treesvinespalms-text>. Acesso em 30/8/2020.

Vale salientar que a reserva recuperada é considerada como a região mais desmatada da Amazônia Legal, segundo dados de monitoramento do INPE ⁶. Os principais motivos da devastação sobre a área são as práticas de plantio extensivo de soja, criação de gado e extração ilegal de madeira. Assim, Tavares conclui que essas formações botânicas sobressalentes são as ruínas vivas que demonstram que o “passado indígena deste território está gravado não só na memória coletiva do povo Xavante, mas também na memória da própria Terra” (TAVARES, 2018, p. 194, tradução da autora).

A etapa de arqueologia da paisagem, contou com a intensa participação dos anciãos de Marãiwatsédé, com o reconhecimento *in lócus* das coordenadas geográficas. Os depoimentos dos indígenas aderem às camadas imagéticas, a amplitude narrativa da pertença àquela terra. O reconhecimento das árvores que demarcam o início e o fim do arco, as especificidades das moradias e a memória dos acontecimentos traumáticos ligados à espoliação de suas terras, elucidam o mapeamento do território.

As árvores, lianas e palmeiras são os marcadores de diferenciação daquela paisagem que, para qualquer observador desavisado pareceriam homogêneas, oriundos do imaginário de “floresta virgem”. São as ruínas vivas, que brotaram em um chão fertilizado ancestralmente por humanos que manejaram o solo e a flora ao longo de muitos séculos.

As árvores, lianas e palmeiras que cresceram nos solos fertilizados das antigas povoações são os marcos históricos que testemunham a presença ancestral dos Xavante neste território. De muitas maneiras diferentes, essas formações botânicas são o produto do desenho da vila, o equivalente a ruínas arquitetônicas, embora não mortas, mas vivas. Podemos reivindicar árvores, lianas e palmeiras como monumentos históricos? A floresta é um “patrimônio urbano” dos sistemas de manejo da paisagem pelos indígenas? (TAVARES, 2018, p. 194, tradução da autora).

Diante das informações recolhidas pelas arqueologias da imagem e da paisagem, Tavares escreveu junto à comunidade de Marãiwatsédé uma petição para o IPHAN e para a UNESCO, pleiteando o tombamento patrimonial do sítio arqueológico, considerando-o como um patrimônio urbano. Nisso reside um dos problemas

centrais do projeto, que ele denomina como “uma questão curatorial” (TAVARES, 2018, on-line.). É sabido que as instituições responsáveis por identificar, catalogar e acervar as plantas sempre estiveram a cargo das “Ciências da Natureza”, ou seja, objetos de estudos dos museus e jardins botânicos. Ao deslocar esses elementos para o âmbito da arquitetura e urbanismo, todo o material de evidências da cidade dos Xavante nos obriga a revisar os estatutos convencionais dos patrimônios arquitetônicos. Nas palavras do arquiteto “ao fazer isso, há uma espécie de intervenção tanto na história da arquitetura, como no próprio arquivo do que define a memória do Estado-Nação” (TAVARES, 2018, on-line).

A proposta do arquiteto radicaliza as intenções de inscrição da floresta como um patrimônio ambiental urbano, pois não o prescreve como um sítio arqueológico estagnado em um passado. Um sítio arqueológico passível de tombamento para o fortalecimento da indústria do turismo para “render vantagens” (LEMOS, 1981, p.88), como planejado pelas Normas de Quito. Ao contrário, o projeto restaura a pertença dos povos originários, que desenvolvem o uso da terra não como uma propriedade no sentido de posse, mas como um território no qual os agentes modeladores – os indígenas Xavantes – sobrevivem para contar a história e lutam pela permanente manutenção, manejo e cuidado desses sítios. Pessoas que reivindicam a valorização da especificidade desses locais de paisagens modeladas segundo princípios multiespécies, nas quais o *oikos* não se resume às espécies humanas, mas compreende toda uma cadeia de relações entre animais, plantas, solo, fenômenos meteorológicos e outros seres não-humanos.

Ao criar uma petição que qualifica a paisagem como um monumento cultural de contexto urbano, sob corresponsabilidade dos órgãos patrimoniais, há uma requalificação daquilo que habitualmente foi elegido, pelo pensamento colonial, como algo digno de ser memorável. Difere-se daquilo que nos acostumamos a observar e a consumir como cidades históricas e patrimônio arquitetônico, “feitos à imagem de um sonho coletivo burguês” (LEMOS, 1981, p. 104). Colocar árvores, lianas e palmeiras no mesmo patamar de casarões, museus e edifícios, exige-nos uma reorientação do olhar e dos modos de saber, próximo ao que o próprio arquiteto nomeou de “contestação epistemológica” (TAVARES, 2018, on-line).

Arte pública e outros possíveis monumentos

No âmbito da arte pública é possível identificar o projeto *7000 Oaks* (1982-1987), de Joseph Beuys como um expoente de trabalhos artísticos que envolvem a ação coletiva e a materialidade das árvores modelando paisagem urbana. Criado para a VII Documenta de Kassel (1982), esse projeto deslocou sete mil rochas de basalto para o gramado da Friedrichsplatz, como marcadores históricos das sete mil mudas de carvalho a serem plantadas em Kassel. Ao pé de cada carvalho uma rocha testemunhava, como uma estela, a presença de um monumento. A pilha de colunas de basalto estendida neste local operava, simultaneamente, como um marcador simbólico de rememoração do local “onde as vítimas dos ataques aéreos ocorridos em Kassel eram empilhadas durante a Guerra” (ROSENTHAL, 2011, p. 129).

O trabalho tem a dimensão de arte pública, não simplesmente por situar-se fora dos limites arquitetônicos de um museu, mas por mobilizar um grande número de pessoas para um plantio de árvores e, conseqüentemente, para a reflexão simbólica dessa ação. Os moradores, os conselhos de bairros, as comunidades escolares, associações locais apresentavam as propostas dos locais públicos (COOKE, 2001, p.2, tradução da autora) destinados aos monumentos. Verifica-se a amplitude pública e política do trabalho, efetivamente, quando a comunidade local se mobiliza em oposição à ordenação de retirada das colunas de basalto por parte da prefeitura de Kassel (ROSENTHAL, 2011, p. 129).

O projeto obteve a anuência da sociedade, pois ele alcança o conceito ampliado de arte como “escultura social”, que Beuys pretendia discutir no interior de suas propostas. “*7000 Carvalhos*” surgiu da intenção em “apontar a transformação de toda a vida, da sociedade e de todo sistema ecológico” (BEUYS in COOKE, 2001: 1, tradução da autora) através da plantação de árvores. O artista acreditava que plantar carvalhos era “algo necessário não só em termos biosféricos, ou seja, no contexto da matéria e da ecologia, mas no sentido de aumentar a consciência ecológica - elevá-la cada vez mais, ao longo dos anos que virão, porque jamais deixaremos de plantar.” (BEUYS in COOKE, 2001, p. 1, tradução da autora).

A respeito dessa consciência ecológica conclamada por Beuys, é possível contextualizar o “ecologismo” crescente à época, através das palavras do líder

indígena yanomami Davi Kopenawa. Ele descreve, em suas narrativas, a aparição cada vez mais frequentes das “palavras para defender a floresta” (KOPENAWA *et al*, 2016, p.479) em meio aos não-indígenas. Kopenawa aponta Chico Mendes, como a pessoa sábia que “espalhou [as palavras da ecologia] por toda parte” pois as ouviu “pela primeira vez quando os brancos começaram a falar muito dele” (KOPENAWA *et al*, 2015, p. 481). O ativismo do seringueiro e sindicalista brasileiro é contemporâneo à criação de 7000 *Carvalhos*, mostrando como o movimento ecológico ganha corpo e se vasculariza para diferentes campos de conhecimento e atuação no mundo, em simultaneidade. A respeito da “ecologia dos brancos”, o xamã descreve:

As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que Omama [o demiurgo yanomami] deu a nossos ancestrais. Os *xapiri* defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado de nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. Ela continua bem viva, não é? Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente. [...] Somos habitantes da floresta. Nascemos no centro da ecologia e lá crescemos. (KOPENAWA *et al*, 2015, p. 480)

Novas palavras para uma constatação muito antiga: a de que as outras milhares espécies são o contingente incomensurável que coabitam a floresta, ou a cidade, e suas manifestações. No contexto dessa discussão, é importante destacar que o movimento criado por Beuys, no sentido de altear as árvores e as rochas - elementos considerados naturais pelo ocidente - à categoria de *monumentos culturais* é uma diligência muito antiga para os povos das florestas amazônicas. A floresta é um monumento cultivado secularmente, como prática cotidiana de agrossilvicultura, como previamente descrito com os exemplos das paisagens dos geoglifos e dos centros arquitetônicos do território ancestral Xavante de Marãiwatsédé.

Os sítios arqueológicos ou centro históricos - lugares da interação humana - carregam em si a noção de arte pública como ações realizadas pela sociedade e

para a sociedade, porém o que convém ampliar aqui é a noção de sociedade. Para os povos não-indígenas, ela é a interação de um conjunto de seres de uma única espécie: os humanos. Enquanto que, na perspectiva do povos ameríndios a sociedade é um grupo que inclui potencialmente as “dezenas de milhares de outras espécies de habitantes da floresta, que vivem nela, dela e com ela; [...] são, enfim, a floresta ela própria, o macrobioma ou megarrizoma autotrófico que cobre um terço da América do Sul e cuja estrutura lógico-metafísica” (CASTRO *in* KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 21) são expressas através das palavras do xamã yanomami.

Este artigo carrega as velhas “*novas palavras*” para abrir um campo de possíveis à uma arte pública que seja capaz de criar outros desenhos urbanos. Desenhos que construam uma paisagem, na qual outras espécies componham a tessitura social, fertilizem a memória da terra e sejam capazes de instaurar uma “contestação epistemológica” das inscrições urbanas.

Notas

¹ Ver as análises por região brasileira, no ícone “Conjuntos Urbanos Tombados (Cidades Históricas)” no portal eletrônico do IPHAN. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/123>. Acesso em: 21.08.2020.

² “Os geoglifos em geral delimitam um espaço interno que varia entre 1 e 3 hectares. O tamanho varia entre 20 e 385 metros de diâmetro/lado, com média de 137,5m. Constatou-se ainda que a amplitude da valeta varia entre 1,75 e 20m, com média de 11,61m e mediana de 12m. Já a profundidade média das valetas é de 1,40m, variando entre 0,35 e 5m de profundidade”. (SCHAAN *et al*, 2010, p. 16).

³ “Agrossilvicultura, também denominada de sistemas agroflorestais (*agroforestry svstem*), é o termo designado para definir e, conseqüentemente, conceituar a prática de combinar espécies florestais com culturas agrícolas e/ou pecuária.” (YARED *et al*, 1998, p.7).

⁴ Trecho das páginas 17 e 20 do documento da Ação Civil Pública movida pelo MPF na Justiça Federal de Barra do Garças inscrita sob o número 2766-51.2016.4.01.3605. Disponível no link: <<http://www.mpf.mp.br/mt/sala-de-imprensa/Documentos%20para%20link/acp-maraiwatsede-02-12.pdf>>. Acesso em 22.08.2020.

⁵ O autor os descreve: “As aldeias foram tradicionalmente construídas seguindo um traçado circular preciso, com as casas distribuídas em uma linha em forma de arco, compondo uma grande praça interna. O pátio central da maior vila que modelamos tinha um diâmetro de cerca de 200 metros, embora sua marca no solo se estendesse além do perímetro da vila, definido pela fileira de casas. Os assentamentos sempre se situaram próximos a riachos, com a abertura do arco voltada para o curso d'água. As casas foram construídas em cúpulas estruturadas com vigas de madeira e cobertas com folhas de palmeira, reproduzindo a lógica circular do esquema urbano geral para a escala da arquitetura.” (TAVARES, 2018, p.190, tradução da autora).

⁶ Dados extraídos através das pesquisas documentadas no site oficial de Marãiwatsédé, disponível em <https://maraiwatsede.org.br/content/mar%C3%A3iwats%C3%A9d%C3%A9-terra-ind%C3%ADgena-mais-desmatada-da-amaz%C3%B4nia>. Acesso em 22/8/2020.

Referências

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 313-333 jul.-dez., 2003.

COOKE, Lynne. 7000 Oaks: Essay by Lynne Cooke with Statements by Joseph Beuys. DIA Center for the Arts, New York, 1995-2001. Disponível em <http://www.diaart.org/tproj/700/essay/html>. Acesso em 30/8/2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

LE MOS, Carlos A. C. *O que é patrimônio histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MACHADO, Juliana. Arqueologia da Amazônia Ocidental: os geoglifos do Acre. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 4, n. 2, maio-ago., p. 321-324, 2009.

Relatório da Comissão Nacional da Verdade: Volume II - Textos Temáticos. *Texto 5 - Violações de direitos humanos dos povos indígenas*, 2014. Disponível em <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em 30/8/2020.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. *ARS*, São Paulo, vol.9, no.18, p. 110-133, 2011.

SCHAAN, Denise; RANZI, Alceu; BARBOSA, Antonia Damasceno. *Geoglifos: Paisagens da Amazônia Ocidental*. Rio Branco: GKNoronha, 2010.

TAVARES, Paulo. Memória da Terra. Apresentação do projeto durante o V Seminário Internacional ARTE!Brasileiros: Arte Além da Arte, São Paulo, 2018. Link da apresentação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T2EmFLqCSDU>. Acesso em 30/8/2020.

TAVARES, Paulo. *Memória da Terra*. Brasília: Ministério Público Federal, 2020.

TAVARES, Paulo. Trees, Vines, Palms and Other Architectural Monuments. *Harvard Design Magazine*, Cambridge, v. 45, p. 188-195, 2018.

WATLING, Jennifer et al. Impact of pre-Columbian “geoglyph” builders on Amazonian forests. *Proc Natl Acad Sci, USA*. 2017, v. 118, n. 8, p.1868-1873, fev. 2017.

YARED, J.A.G.; JUNIOR, S.B.; MARQUES, L.C. T. *Agrossilvicultura: conceitos, classificação e oportunidades para aplicação na Amazônia brasileira*. Belém: Embrapa-CPATU, 1998. Disponível em <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/376712/agrossilvicultura-conceitos-classificacao-e-oportunidades-para-aplicacao-na-amazonia-brasileira>. Acesso em 30/8/2020.

Espaços em disputa / Espaços de diálogo

Espacios en disputa / Espacios de diálogo

Julia Lopes Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
jplopes.arq@gmail.com

Resumo

Se a cidade é um dos muitos espaços nos quais os discursos do capitalismo parecem ser capazes de tudo ingerir, processar e transformar, é preciso ter, nessa mesma cidade, um espaço possível para se construir novos modos de ser e estar. A intenção do artigo é, portanto, pensar sobre uma construção subjetiva que consiga, de certo modo, subverter as exigências do capitalismo. Nesse sentido, o jogo entre visível e invisível operado pela arte contemporânea, parece sugerir caminhos possíveis para fazer deste espaço em disputa um espaço de diálogo.

Palavras-chave: arte contemporânea; subjetividade; cosmopolítica

Resumen

Si la ciudad es uno de los muchos espacios en los que los discursos del capitalismo parecen ser capaces de ingerir, procesar y transformar todo, es necesario tener, en esa misma ciudad, un espacio posible para construir nuevas formas de ser. La intención del artículo es, por tanto, pensar en una construcción subjetiva que logre, de una manera, subvertir las demandas del capitalismo. En este sentido, el juego entre lo visible y lo invisible operado por el arte contemporáneo, parece sugerir posibles vías para hacer de este espacio en disputa un espacio de diálogo.

Palabras-clave: arte contemporáneo; subjetividade; cosmopolítica.

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

Tomo a liberdade de iniciar este artigo com as palavras de José Saramago. O brilhante jogo de oposição entre os verbos utilizados é cirúrgico ao sugerir que é preciso tomar consciência da visão para que se possa enxergar além do superficial. O argumento que busco desenvolver ao longo do texto depende imensamente deste procedimento, ou seja, enxergar aquilo que normalmente não se vê. Penso aqui sobre as múltiplas linhas de força que agem sobre a produção da cidade e o entendimento de que o capitalismo é, hoje e desde muito tempo, a mais influente delas.

Em algum momento, percebeu-se que a força de trabalho não bastava e, hoje, vivemos um capitalismo que se apropria também do conhecimento, das relações e da produção de subjetividade. Em *Micropolítica: Cartografias do desejo* (1996), Félix Guattari e Suely Rolnik afirmam que as forças sociais que administram o capitalismo entenderam que a produção de subjetividade, ao controlar a percepção do indivíduo em relação ao mundo, tornou-se talvez a mais importante produção, sendo mais essencial do que o petróleo e as energias, e que não seria utópico, portanto,

considerar que uma revolução, uma mudança social a nível macropolítico, macrossocial, diz respeito também à questão da produção da subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos de emancipação. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 26)

É notável o processo de captura engendrado pelo capitalismo contemporâneo, no qual os dispositivos de poder se apropriam, definem e produzem modos de vida, de ação e de pensar. Por mais que tenha a ilusão de que está no controle, o indivíduo torna-se parte de uma grande engrenagem cujo objetivo seria a produção de sujeitos padronizados e pacificados. De forma que, mesmo as diferenças de populações e culturas, tanto quanto a potência de questionamento e ruptura presente nelas, são capturadas e passam a atuar segundo a lógica do capital.

No limite, o capital financeiro apropria-se da potência de ação e criação e, para que seja possível um processo de singularização da subjetividade, ou sua reapropriação, é preciso enxergar as tais linhas de força e entender que a luta não se restringe mais aos campos políticos e econômicos. Como estratégia de resistência aos modos de produção e controle capitalistas, é preciso abrir em nossos corpos novas maneiras de ser, ver e sentir.

Cidadãos urbanos e uma perspectiva insurgente

À luz de uma visão questionadora sobre o capitalismo e suas formas de opressão econômica, social, cultural e política, o filósofo Paulo Arantes (2014) desenha uma perspectiva do que seria um novo tempo do mundo. Em diálogo com o historiador alemão Reinhart Koselleck, o autor aponta que a sociedade estaria vivendo agora uma experiência de escassez de expectativas ou, na definição de Koselleck, uma experiência de um horizonte de expectativas decrescentes em relação ao futuro. Para Arantes, esse novo contexto causaria uma reorganização e inauguração de novas dinâmicas para os processos históricos, dentro do que o autor pontua como uma experiência contemporânea de urgência.

Arantes constrói um argumento a partir da análise das Jornadas de Junho de 2013, momento marcante na história das manifestações sociais no Brasil. Para

ele, as Jornadas de Junho teriam funcionado como uma potente experiência de demonstração do poder da população ao questionar o sistema, sair às ruas e se mostrar descontente com a maneira como vem sido tratada: a desobediência vista nas ruas inaugurava um momento em que, como pontua o autor, *há reação*. Nesse sentido, aproxima-se da tese do antropólogo James Holston (2013), que define o processo de insurgência como uma

ação na contramão, uma contrapolítica, que desestabiliza o presente e o torna frágil, desfamiliarizando a coerência com que geralmente se apresenta; insurgência não é uma imposição de cima para baixo de um futuro já organizado. Ela borbulha do passado onde as circunstâncias presentes parecem propícias a uma irrupção. (HOLSTON, 2013)

O conceito de insurgência é também abordado pelo cientista político mexicano Benjamín Arditi (2013), que argumenta que, apesar dos insurgentes não apresentarem proposições políticas, isso não deve ser encarado como uma debilidade. Para além da necessidade de se alcançar resultados, o que se valoriza é a noção do processo, já que, ao invés de querer governar o *status quo*, as insurgências pretendem simplesmente perturbá-lo. Assim, retomando a questão levantada por Arantes acerca das manifestações de 2013 como inauguração de um processo onde *há reação*, a insurgência deve ser encarada como momento com capacidade de abrir novas possibilidades, ao invés de, efetivamente, desenhar uma nova ordem.

Todo esto nos indica que el momento insurgente tiene la naturaleza de un evento o un acontecimiento: las huellas de muchos sueños y esfuerzos organizativos están presentes en él, pero en esencia, es algo que no se planea y que es difícil de capturar dentro de un sistema de reglas porque éstas son precisamente lo que se está cuestionando. Este es un rasgo compartido de las experiencias insurgentes recientes desde Egipto hasta España y Brasil, así como de las varias iniciativas de ocupación de espacios públicos. (...) De modo parecido, son las insurgencias más que sus propuestas las que constituyen el plan en la medida en que buscan modificar los límites del status quo y las narrativas a través de las cuales entendemos el mundo en el

que vivimos. Las ocupaciones y las asambleas generales a las que aquéllas dan origen son la característica visible e icónica de las rebeliones que con el tiempo se desinflarán o mutarán en otros modos de acción colectiva. (ARDITI, 2013)

Cabe ressaltar que muito se escreveu sobre os acontecimentos de 2013 e que hoje, sete anos depois, ainda não se tem uma total compreensão sobre tal período histórico e suas infinitas reverberações. Alguns autores inclusive questionam a visão que o coloca como momento paradigmático na história do país. Dito isso, a leitura que proponho aqui tem sua relevância enquanto aprendizado, ou reaprendizado, sobre velhas abordagens e estratégias de luta até então esquecidas e de uma inegável relação entre esse movimento e a ocupação do espaço urbano.

Seguindo a argumentação que Arantes propõe, por mais que junho de 2013 seja um enigma dentro do contexto atual, podemos encará-lo como um imenso ensaio geral, no qual uma liderança distribuída tornou possível o engajamento de indivíduos e grupos que não possuíam, necessariamente, experiência com esse tipo de organização ou conjuntura. E a ocupação das ruas por essa população reforça a relação entre cidadão e cidade e, com isso, torna-se mais viável uma construção coletiva de mudanças e transformações.



Fig. 1 - Coletivo Contrafilé. *Monumento à Catraca Invisível*. 2004. (Fonte: Joana Zatz, 2012).

Nesse sentido, enxergar essas manifestações como processos coletivos de construção de uma consciência política e social e, sob a ótica da relação desses movimentos com o espaço urbano, pode-se pensar que o que se chama aqui de insurgência seria a materialização da luta pelo direito à cidade.

Se nas décadas passadas essa luta mostrava-se como uma questão de conquista do espaço como conquista da casa, por meio da autoconstrução e da luta por moradia, hoje, a questão se manifesta como uma luta por uma porção a mais da cidade: a livre circulação. É interessante perceber que, em 2013, aconteceu uma dupla atitude por parte dos manifestantes, pois, ao mesmo tempo em que se foi às ruas reivindicar o direito pela circulação e pelos espaços da cidade, deu-se o entendimento da presença de uma injustiça social, que por sua vez, era a causadora dessa incompatibilidade entre a vontade de se apropriar da cidade e os custos do transporte coletivo.

De alguma forma, aqueles que saíram às ruas compreenderam que a produção da cidade é um processo contínuo, infinito e, sobretudo, que diz respeito a todos. Por trás do questionamento sobre o aumento de vinte centavos na tarifa, existia uma leitura do transporte coletivo urbano como um dos componentes necessários para o funcionamento da economia capitalista, de forma que ele é “simultaneamente bem de consumo coletivo e um dos instrumentos para a reprodução do capital, e por isso mesmo é objeto de disputa entre capitalistas e trabalhadores”. (NASCIMENTO, 2008)

Numa luta que se faz na cidade e pela cidade, todo cidadão deve se reconhecer e ser reconhecido, acima de tudo, como cidadão urbano. Para isso, o processo de ver o invisível – identificar as forças que agem sobre a cidade e tomar consciência sobre seu próprio papel nesse sistema - parece indispensável.

Por uma construção cosmopolítica

Se, por um lado, o capitalismo nos ensina como pensar, apropriando-se da produção de subjetividade e dando-nos sempre as perguntas e as respostas que espera, a cosmopolítica pode ser justamente aquilo que nos ajuda a entender que

diferentes caminhos possíveis podem coexistir. Proposta pela filósofa Isabelle Stengers (2018), a cosmopolítica pode ser lida como um convite ao questionamento de certezas, teorias e ideias que são dadas como verdadeiras. Para ela, a cosmopolítica se propõe, justamente, como uma forma de participar na criação de um mundo a partir da coexistência de práticas múltiplas, para exigências múltiplas.



Fig. 2 - Ronald Rael, Virginia San Fratello (Rael San Fratello). *Teeter-Totter Wall*. 2014. (Fonte: <https://moma.org/collection/works/202973>).

Não se trata de um mundo comum no sentido da unificação e padronização da subjetividade, mas comum à medida em que se entende a alteridade, promovendo um intercâmbio mútuo e não hierarquizado entre os múltiplos modos de saber. Nessa perspectiva, Guattari e Rolnik (1996) vislumbram que as formas resistência residem na coletividade, nas multiplicidades e nos devires minoritários. É, preciso, de alguma forma, resgatar um conhecimento coletivo.

A questão passa a ser, portanto, como não deixar que esse conhecimento compartilhado seja capturado. O que os novos cercamentos destroem é uma inteligência coletiva - essa capacidade de pensar e imaginar juntos, de promover conexões -, destroem o que faz comunidade, e não apenas um saber abstrato. Para Stengers, a resposta para tanto não é vislumbrar uma humanidade reunificada, mas sim povoar o mundo com capacidades coletivas capazes de escapar do tal 'gênero épico' [...]. (SZTUTMAN, 2018, p. 354)

A própria forma de pensar a subjetividade como um sistema aberto e rizomático aproxima-se da noção cosmopolítica à medida em que entende que são múltiplas as forças, imagens e referências que atuam na construção do sujeito e do coletivo. Assim, é necessário fortalecer uma inteligência coletiva, que “é sempre uma inteligência ‘conectada’, ou seja, se define em relação a uma situação e às conexões múltiplas que ela cria, sociais ou territoriais” (STENGERS, 2015).

Tal perspectiva está intimamente ligada à busca por uma descolonização permanente do pensamento, do inconsciente e dos modos de estar no mundo¹. Nesse sentido, afasta-se das amarras e ilusões do capitalismo para se construir práticas coletivas de transformação política, social, subjetiva, etc. E é justamente aí que a arte parece ser um caminho como potência, de forma que

se há uma micropolítica a ser praticada, ela consistiria em fazer com que esses níveis moleculares não caíssem sistematicamente em sistemas de recuperação, em sistemas de neutralização, em processos de implosão ou de autodestruição. Ela consistiria ainda em apreender como outras montagens de produção de vida, de produção de arte, de produção do que vocês quiserem, poderiam encontrar sua plena expansão fazendo com que fossem respondidas as problemáticas do poder. Isso, certamente, implica modos de resposta de uma nova natureza. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 230)

Para Jacques Rancière (2005), política é, entre muitas outras definições, o aparecer do singular que reivindica uma parte do todo - ou o gesto de insubordinação de uma parte que está excluída. A insistência, por parte dos excluídos e não convidados, em reafirmarem sua existência e exigirem sua participação nos espaços de disputa é um poderoso ato de resistência. Nesse sentido, pode-se retomar a experiência vivida em 2013, bem como analisar práticas da arte contemporânea, que tem se mostrado um ambiente favorável para que essas disputas se façam presentes e sejam ouvidas.

Arte como caminho

Ao mesmo tempo em que insisto na necessidade de se enxergar para além do superficial, acredito ser fundamental entender os múltiplos modos de ser e estar na cidade. Ora, se a cidade é um dos muitos espaços em que os discursos do capitalismo parecem ser capazes de tudo ingerir, processar e transformar, é preciso ter, então, nessa mesma cidade, um espaço possível para se construir um modo de ser cosmopolítico.

Interessa, portanto, olhar para os artistas que escolhem a cidade como pedaço de mundo para pensar sobre suas obras. Pensando sobre a arte urbana, e fazendo uma conexão com a proposição de Arantes, acerca da experiência contemporânea de urgência, pode-se compreender que esse tipo de arte se consolida como prática crítica

exatamente nesse momento em que o horizonte não possui mais a carga utópica que já teve um dia. (...) potencializada pela ideia de tornar a cidade disponível para todos os grupos, essa prática crítica inclui dentre seus propósitos estéticos o desafio a certos códigos de representação dominantes, a introdução de novas falas e a redefinição de valores como abertura de outras possibilidades de apropriação e usufruto dos espaços urbanos físicos e simbólicos. (PALLAMIN, 2002, p. 107)

Assim, da mesma forma que insurgências de caráter político-social podem ser lidas como momentos com capacidade de abrir novas horizontes, as práticas artísticas que tomam o espaço urbano trazem à luz a possibilidade de aproximação entre atividade cotidiana, ação política e apropriação da cidade. Nesse tipo de produção, parte-se do entendimento de que a cidade não é simplesmente uma construção histórica, mas um sistema de informações que está em constante processo de significação e ressignificação. O espaço urbano é o destinatário da ação artística e um dos objetivos é criar outras formas de visualização de um espaço que o cotidiano e o olhar distraído acabam dando como neutro.



Fig. 3 – Guga Ferraz. *Até onde o mar vinha. Até onde o Rio ia.* 2014.
(Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/5150-caos-e-efeito>)

Tal ação de interferência sobre o habitual gera ruídos no comum, naquilo que se dá como conquistado. Cria-se uma situação de surpresa, onde o inesperado torna visível algo que, até então, não o era. Chamo-os aqui de acasos poéticos: situações propostas que não se exigem completas ou acabadas, mas fluidas e capazes de tomar corpo de inúmeras formas. O artista disponibiliza a fagulha e cada pessoa é livre para interagir (ou não), da maneira que lhe convém. Abre-se às múltiplas possibilidades da ação/construção participativa.

O jogo entre visível e invisível torna possível a ativação de novas maneiras de ler, pensar, ocupar e interferir no espaço urbano. Individualmente, cada pessoa que se depara com um desses acasos poéticos é convidada pelo artista a repensar sobre essas relações e refletir, inclusive, sobre as tais relações de poder que antes eram invisibilizadas – contribuindo, de alguma forma, para que o processo de reterritorialização da subjetividade aconteça de maneira cosmopolítica e que consiga, em algum nível, subverter as exigências do capital. Essas pequenas interrupções efêmeras no fluxo contínuo da vida cotidiana podem, então, sugerir caminhos para se construir novas relações com a cidade. Como quando uma catraca é colocada em um pedestal em praça pública, com uma placa onde se lê sobre um *Programa para Descatracalização da Própria Vida* (Fig. 1). Ou quando gangorras cor-de-rosa são instaladas na fronteira entre México e Estados Unidos (Fig. 2) e trazem à superfície a infinitude de cosmologias que tal barreira física tenta, a todo custo, separar. Ou ainda quando uma linha construída com sal

grosso, como o que resta de uma onda que volta ao mar, nos lembra de um capítulo da produção da cidade que foi apagado e esquecido (Fig. 3).

São, enfim, apenas algumas das experiências na arte contemporânea que nos dão pistas de como dar corpo à uma construção simbólica emancipada dos controles da vida social. É importante entender a arte, portanto, como prática capaz de dar luz ao que não se apresenta tão claramente: para que se enxerguem as múltiplas camadas de sentido e linhas de força que atuam no cotidiano e para que se possa agir, a partir disso, de forma a afirmar a existência de múltiplos mundos possíveis.

Considerações finais

A reflexão sobre o conceito de insurgência, tendo como estudo de caso junho de 2013, é também relevante à medida em que se entende que as mudanças da vida urbana, que incluem uma reflexão sobre a mobilidade e como poderia se dar os fluxos da população, deve ser uma construção coletiva, alcançada por meio da mobilização social e da luta política. Ou seja, o direito à cidade demanda um determinado esforço coletivo.

É interessante a perspectiva que leva em conta o caráter daquele movimento enquanto exercício de transformação na visão da população para com o fazer político, mesmo que essa transformação se mostre, a princípio, momentânea – menos como práticas políticas cotidianas e mais como ações coletivas nas quais a população diz basta e questiona a forma como vem sido governada. Um momento no qual o que está em xeque não é, a princípio, causar alterações profundas e imediatas no cenário urbano, político ou social, mas abrir espaço para novas possibilidades. Nesse sentido, existe uma forte relação com os acasos poéticos da arte contemporânea que, pelo caráter efêmero, não se pretendem enquanto transformações diretas e perenes sobre o espaço público, mas como mudanças subjetivas que acontecem a partir da experiência vivida por cada um. A prática artística configura-se, portanto, como caminho, ou estratégia, possível para se construir um agir cosmopolítico, em que cada um consiga encontrar seu lugar pelos espaços da cidade, a partir do redescobrimento da potência do coletivo.

Notas

¹ Eduardo Viveiros de Castro é uma das maiores referências quando se trata desse tema. O antropólogo é figura central no debate que promoveu, em relação à filosofia, a demonstração de que um outro mundo é possível.

Referências

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARDITI, Benjamín. Las insurgencias no tienen un plan – ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, v. 1, n. 2, p. 1-18, 2013.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

HOLSTON, James. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NASCIMENTO, Manoel. Teses sobre a revolta do Buzu. *Cadernos do CEAS: Revista crítica de humanidades*, [S.l.], n. 231, p. 31-45, set. 2008.

PALLAMIN, Vera (Org.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

STENGERS, Isabelle. O preço do progresso. *Revista DR*. Disponível em <http://revistadr.com.br/posts/o-preco-do-progresso-conversa-com-isabelle-stengers/>. Acesso em 15/8/2020.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista de Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 442-464, 2018.

SZUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência - pensando com Isabelle Stengers. *Revista de Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 338-369, 2018.

SOARES, Fabio Montalvão. A produção de subjetividade no contexto do capitalismo contemporâneo: Guattari e Negri. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 28, n. 1, p. 118-126, 2016.

Um passeio pelos aterros de Cosmópolis, São Paulo

Un recorrido por los vertederos de Cosmópolis, São Paulo

Gabriel Pundek Scapinelli
Universidade Federal de Santa Catarina | Universidade Federal de Minas Gerais
gabrielscapinelli@yahoo.com.br

Resumo

Revisitar a obra de Robert Smithson (*A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967) ao fazer um percurso por periferias metropolitanas, numa busca por ruínas como potenciais obras de arte. Um exercício de paisagem narrativa da periferia paulistana em 2018, feita em referência direta ao seu correspondente nova-iorquino da década de 1960. Uma homenagem textual ao artista icônico da *land art*, suas contribuições poéticas de olhar geopolítico e um elogio a suas metáforas a transformar ruínas urbanas de uma sociedade pós-industrial em monumentos; e ainda assim, um questionamento ao conceito de “entropia urbana”, pois passados mais de 50 anos da prática reveladora do artista, vemos que essa, descrita como fim inevitável, não aconteceu, ao menos ainda não. Ao invés de encontrar um deserto entrópico em meio à decadência moderna, encontramos um desenvolvimento sintrópico, que revinga nos destroços pós-modernos; uma resistência viva.

Palavras-chave: ruínas; sintropia; resiliência; aterros

Resumen

Revisitar el trabajo de Robert Smithson (*A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. 1967) al hacer un viaje por las periferias metropolitanas en búsqueda de sus ruinas como potencial obra de arte. Un ejercicio de paisaje narrativo de la periferia paulistana en 2018, hecho en referencia directa a su corresponsal neoyorquino de los 60. Un homenaje textual al artista icónico de *land art*, y sus contribuciones poéticas desde una perspectiva geopolítica. Un cumplimiento de tus metáforas para transformar las ruinas urbanas de una sociedad postindustrial como monumentos. Y, sin embargo, un cuestionamiento del concepto de entropía urbana, ya que después de 50 años de la práctica reveladora del artista, vemos que esto, descrito como un final inevitable, simplemente no sucedió, al menos todavía no. En lugar de encontrar un desierto entrópico en medio de la decadencia moderna, encontramos un desarrollo sintrópico, que gira alrededor del naufragio posmoderno.

Palabras-clave: ruinas, sintropía, resiliencia, vertederos

A chamada natureza se compunha diante de nós por uma série de quadros, imagens artificiais, postas diante da confusão das coisas; ela organizava a matéria diversa e cambiante segundo uma lei implícita, e, quando pensávamos em nos banhar na verdade do mundo tal qual ele nos apresentava, não fazíamos nada além de reproduzir esquemas mentais plenos de uma evidência longínqua, e milhares de projeções anteriores.

– Anne Cauquelin, 2007, p. 26.

Numa sexta-feira, dia sete de setembro de 2018, andei até o terminal rodoviário de Barão Geraldo, na Avenida Santa Isabel, com uma missão determinada em minha mente. Primeiro passei numa banca de revistas e comprei o jornal *O Estado de São Paulo*, levei também um pequeno livro que já estava carregando há tempos: um passeio pelos monumentos de Passaic de Robert Smitshon¹. Dirigi-me à plataforma de embarque e peguei o típico ônibus azul/roxo com faixas vermelhas e cinzas da EMTU, linha 606 com destino a Cosmópolis.



Fig. 1 - Tarsila do Amaral, *Floresta*, gravura, 1929. (Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2479/floresta>. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini)

Sentei e abri o jornal – ele não me atraiu muito a princípio, eu estava chateado com as notícias, mas esse era é o roteiro que devia seguir. Fazia um dia que Jair Bolsonaro fora esfaqueado, fato que para minha tristeza parecia ser determinante para sua maior popularidade. Abro o Caderno 2, voltado à arte e cultura, com apenas duas páginas hoje... Esperava por mais, mas vamos lá. As manchetes me interessam: “Natureza em cena”, a matéria destaca uma música do balé com mais de 105 anos, escrita pelo russo Igor Stravinsky, “*Sagração da Primavera*”, que estava sendo retomada pelo grupo Balé da Cidade de São Paulo e seria apresentada do Teatro Municipal. A imagem mostrava bailarinos vestidos de branco em meio a um bosque. Algo me soou como uma investida *kitsch* em dança de contato e improvisação. Ando meio sem paciência para performances espetaculares. Sei que deve ser bem planejado por uma grande equipe, cenografia, figurino, música, balé. Gostaria de ver. Falam dessa peça como um marco, como um divisor de águas na história da música moderna.

O texto da notícia fala sobre um olhar sobre o primitivo que está em cheque, o distanciamento do homem à natureza, ou melhor, o homem vivendo em uma segunda natureza, que se estrutura na exploração/ destruição de sua primeira natureza.

Já o texto da peça fala de um ritual, um sacrifício de uma jovem virgem que tem seu sangue espalhado sobre a plantação, em troca de proteção dos deuses em uma boa colheita, uma cena ancestral europeia.

Virando a página, no caderno Metrópole temos uma reflexão sobre o incêndio no Museu Nacional, Rio de Janeiro, que destruiu 90% dos itens guardados naquele museu, o mais antigo do Brasil. A tragédia já havia acontecido há três dias. Queimaram os fosséis de humanos e dinossauros que viviam aqui na pré-história, os maiores incetários e herbários da fauna e flora brasileira, as cestarias dos primeiros contatos dos europeus com indígenas, os mobiliários do Brasil colônia, os afrescos da coleção da Quinta da Boa Vista; todos incendiados.

O repórter Hector Escobar falava da necessidade prática e estratégica da digitalização de acervos, pela preservação e democratização das imagens. Mas, no caso, com a falta dela, muitas peças não poderão ser mais revisitadas.

O jornalista Fernando Gabeira, em texto de manchete: “As ilusões do novo mundo” clama por uma política da cultura, que pare de suplantar o passado, para impor um futuro novo, e que, por fim, aceite as conexões, as sabedorias ancestrais. Gabeira vê em pequenos museus espalhados pelos interiores uma missão descentralizada da difusão da cultura, e vê como muitos desses se fazem em parcerias público-privadas, que os mantêm como instituições mais ágeis para a criação de produtos e captação de recursos. Hibridizações complexas e contraditórias.

Continuando com o roteiro, fecho o jornal e olho pela janela do ônibus, devo começar a deriva. Devo abrir meu imaginário a uma coleta de paisagens e compor uma narrativa combinando essas. Uma errância programada. Etnografia urbana.

Sinto o vento pela fresta. Sinto aquele ritmo dos postes e árvores a 70 km/hora, *frames* à beira da estrada. Andamos por uma longa estrada... Por detrás, um cenário um tanto grandioso aparece de vez em quando.

Passamos por uma área industrial, contornada por lavouras de cana. Uma mistura rural-industrial. São muitas as fábricas à beira do caminho e muitos os galpões abandonados, ou a alugar... alguns tanques megalíticos da Petrobrás, seguidos pela Brasken, Ultragás, Copersucar-Etanol, Christeys, Fitesa, todos contornados por enormes torres de alta tensão e por uma ferrovia de trens de carga. Há uma torre em chamas.

Passadas as indústrias, a rodovia agora é cercada por fazendas monocultoras e alguns pastos com vacas e cavalo. A paisagem fica um tanto desértica, num verde milho, verde cana. Percebo algumas ilhas residenciais esporádicas, normalmente algumas chácaras com galpões e alguns *outdoors*, claro.

O ônibus passou uma estação de pedágio, virou em um grande viaduto, saindo da rodovia Zeferino Vaz pegando a via marginal e, mais alguns metros em aceleração, entramos na cidade. Vejo grandes letreiros onde se lê “cimentolandia”. E, ao lado, meu primeiro aterro, puxo a corda e desço.

Era um grande pátio de carros apreendidos pela polícia rodoviária, agora dispostos como sucata. Uma cena de destruição como somente concreto e ferros retorcidos conseguem fazer. Deserto do asfalto, sobreposto por inúmeros destroços, dispostos num *grid* de geometria semiprecisa. Como hoje é feriado, o acesso está proibido, e ao que parece não há nenhum trabalhador para me explicar qualquer coisa. Limito-me a contornar o alambrado observando de fora. As luzes de um dia completamente azul tornam o cenário hiper-realista quando visto pelas lentes Galaxy S8. A grande angular cria uma curvatura horizontal interessante, uma amplitude azul em oposição às ruínas enferrujadas. Um contraste saturado de azul e laranja, complementares.

Imagino que esse lugar funcione como um ferro velho. Carros apreendidos, abandonados por seus donos, enquanto os mais inteiros ficam ali mais à frente do pátio, os amassados vão para os fundos, latarias incendiadas, carros cortados ao meio. Provavelmente alguns dos carros inteiros ainda conseguem escapar do “abate”, mas com certeza muitos ficam por muito tempo abandonados, em processo de decomposição. Nota-se: primeiro, cria-se uma crosta de poeira notada sobre os para-brisas, depois, pouco a pouco vão perdendo peças, volante, lâmpadas, bancos, velas, transplantadas para outros carros... próteses mecânicas;

alguns itens, os mais procurados, se acumulam num galpãozinho aberto, pneus, rodas, escapamentos. Os carros do pátio ficam cada vez mais sem peças, dando para imaginar o tempo que estão por ali, pelas peças que lhes faltam. E, por fim, quando a carcaça está completamente depenada, esta fica ao relento oxidando; são muitas assim, numa espécie de estacionamento fantasma.



Fig. 2 - Aterro de direções deslocadas. Fotografia Bárbara Basseto, 2018.

Lembro de um trecho do livro que trago nas mãos: quando Smithson não consegue mais identificar se o trecho da estrada que percorre é nova ou antiga, enfim deduz haver um processo de construção/destruição permanente, uma mistura quase orgânica entre o asfalto e a terra, os dois confundidos no caos. Um silêncio toma conta, não há carros na estrada por um momento, apenas carros mortos à minha frente. A situação não dura muito, voltam os zunidos, tão dispersos, acelerados, que quase não entendo de onde vêm... dos carros novos ou velhos... do norte ou do sul. Estamos a reconstruir infinitos carros e rodovias, rodando uns sobre os outros, em todas as direções. Decido chamar esse pátio de “aterro de direções deslocadas”.

Para chegar ao centro da cidade de Cosmópolis, ando pela Avenida Campinas e seu canteiro central, por ora repleto de palmeiras jerivás equidistantes, fato que me sugere ser esta uma das principais na cidade. Conforme caminho, adentro uma malha ortogonal de vias largas, com acostamentos/vagas de estacionamento, em meio a algumas casinhas térreas estilo pré-modernas, decô; e muitas casinhas retangulares, duas águas, portões e muros baixos. A cidade parece ser planejada numa visão rodoviarista modernista, um *grid* zoneado.

Já no Centro, surge na avenida uma enorme loja maçônica feita pela sobreposição de colunas gregas e tinta azul e amarela sobre um galpão. Engraçado que uma quadra à frente está a sede do partido PSDB pintada com as mesmas cores já desgastadas e, para complementar a paisagem, por entre essas arquiteturas, algumas oficinas mecânicas, prédios lojinhas, postos de gasolina e inúmeros botecos estilo “copo sujo”, com alguns clientes exclusivamente masculinos. Mais pra lá, ainda no entorno do Centro, encontro a moradia dos “grãos mestres, o Cosmopolitan Park, um condomínio estilo pós-moderno, misturando clássico grego com *hi-tech*, cercado por grandes muros e uma portaria envidraçada.

Depois do final da avenida, já me perdendo por algumas arruelas, chegando à margem da cidade, a malha ortogonal se deforma e o asfalto se esburaca; entro em uma rua de terra por entre algumas grandes quadras. São grandes lotes pretendidos pela especulação imobiliária como futuros condomínios. Imagino isso por haver na parte mais alta da sequência de lotes, um único condomínio murado, com predinhos de três andares alinhados, à frente o letreiro: Monte Castelo I.

Talvez por estarmos em um momento de crise econômica, esses outros lotes ao redor do condomínio se mantiveram abandonados, recebendo em si apenas entulhos e tendo como “cuidado” do proprietário o constante desmatamento: “limpeza”. Estão por ali à espera de novos funcionários executivos para as indústrias da periferia da cidade, novos funcionários para os bancos, novos gerentes para o comércio, ou mesmo novos funcionários que poderiam financiar apartamentos no programa Minha Casa, Minha Vida do Governo Federal. Há um interesse em criar novas camadas sobre a terra, revestir a cidade; essa ficou por aqui esperando a cidade crescer. Porém a cidade se tornou muito mais popular, não atraindo esses condomínios. E ficando repletas de buracos, vazios monumentais que definem, sem

pretender, os vestígios da memória de um “jogo de futuros abandonados”. Periferia pasteurizada num aterro de especulação imobiliária, terra revirada como possibilidade de ocupação arquitetônica, num volume desproporcional à sua falência. Subúrbio do “subdesenvolvimentismo”.



Fig. 3 - Aterro de futuros abandonados. Fotografia Bárbara Basseto, 2018.

Almocei na casinha restaurante na Rua Dr. Moacir do Amaral, e recarreguei minha garrafa de água, água com rótulo da Coca-Cola, o rótulo de marca Crystal apresenta a companhia como proprietária da fonte José Gregório – Bauru/SP. Seguiria um longo caminho a pé sabendo o que iria encontrar ao final da estrada, o grande aterro sanitário desativado. Ainda pude passar no largo da paróquia Nossa Senhora Aparecida.

Depois voltei a Cosmópolis, ou era mais pra lá? Não sei ao certo onde termina a cidade, apenas havia pegado uma estrada com indicação a cidade de Limeira, SP 133, e caminhei por essa mais ou menos uns dois quilômetros, já não havia vestígios do centro urbano ao meu redor, estava ao meio de um canavial novamente. Algumas sugestões de pesque e pague me apareceram também. Esses vazios de monocultura dividiam as cidades, não havendo elemento visual diferenciado no caminho, parecia estar, mesmo que em movimento, parado no mesmo lugar. Ao menos eu estava com meu GPS, e tinha a localização do antigo aterro. 22° 36'50"S / 47° 13'51"W. Pela visão de satélite, sabia que deveria deixar a estrada na primeira grande curva.

Dizem que o aterro sanitário foi destino de grandes volumes de descartes urbanos por mais de trinta anos, formavam grandes montanhas, patamares em curva de nível, feitos de todo tipo de resíduos. Era um local tenso, contaminado, sem os cuidados que um aterro sanitário deve possuir. Penso em *Estamira*, filme de Marcos Prado, 2005. Um choque de realidade. Pessoas enfrentando a entropia. Penso que não poderia me deparar com aquelas cenas. Aliás, penso na vantagem de poder ir ao cenário dez anos depois da cena. Também dizem que o aterro foi fechado por problemas ambientais, novas legislações, novos zoneamentos.

A princípio, o local parece uma beira estrada qualquer, um local silencioso, sem ninguém. Mas sei que escondem uma cidade moída por baixo. Andando por uma via marginal, vejo o portão e a portaria que me sugerem o local. Uma placa cheia de marcas de tiro. PARE. O local está completamente abandonado. Parece sem ninguém mais uma vez. Desta vez decido entrar. Passo pelos buracos na cerca, ainda assim tenho um receio.

Hoje resta ali uma neblina sonolenta sobre colinas feitas com entulho, uma névoa, carregada de cores, muito marrom avermelhado, sobretudo de cacos da construção civil, marrom e branco, branco sujo, cinza concreto, como bordas com um verde azulado de largas folhas de mamonas.

Estaríamos numa “Zona”, como em *Stalker* (Tarkovisky, 1979), uma vizinhança em que as leis normais da realidade já não se aplicam plenamente, Um local inexistente? Um fragmento do mundo onde temos outras regras ou um local para encontrarmos os nossos próprios desejos? E assim como no roteiro do filme, eu mesmo já não sei bem o que vim buscar aqui.

O aterro se faz em platôs conectados por barrancos, e nesses platôs, clareiras conectadas por corredores estreitos na mata. O chão se faz num complexo: terra, pedregulhos, torrões... Em certos momentos ele é instável, nos barrancos, ele chega a desmoronar com o peso dos pés. Invisto em algumas escavações, curioso para ver certos vestígios da individualidade campineira dos anos 80, 90 e 2000, peças que aqui afloram no meio da terra como lixo (ou seriam joias?). O tempo converte as coisas em metáforas.



Fig. 4 - Aterro sanitário desativado. Bosque de Reciclagem. Fotografia de Bárbara Basseto, 2018. Montagem de Gabriel Scapinelli, 2020.

O aterro de lixo foi recapeado com entulho e, depois, com terra. O local foi deixado em descanso por alguns anos, e acabou tomado por uma mata primária verdejante. E, para minha surpresa, esta “caixa de areia”, quando abandonada, inicia um retorno à sua forma primária. Ocorre uma inversão da entropia humana por uma sintropia natural. Gramíneas, asteráceas, ciperáceas, arbustos; não demoram a tomar o solo nu, como se suas sementes estivessem esperando por isso. O ar, a água, o sol (principais biofertilizantes), pouco a pouco, fomentam a matéria orgânica, que se desenvolve criando alimentos para os seres microscópicos, que se agrupam em simbioses, garantindo o húmus. A terra está viva. Ecologicamente a terra é um ser vivo, que surge na decomposição das matérias.

As sementes da vida nova não encontrarão nenhuma hospitalidade nem motivos para pousar aqui, a menos que a deixemos árida, que a deixemos nua para que uma floresta de sementes a considere hospitaleira. Pois a terra tem muita paciência, sabe? Ela aceita a semente, a erva daninha, a árvore, a flor. Aceita a chuva, o grão o fogo, permite a entrada e nos convida. Ela é o anfitrião perfeito. Por isso deixemos a terra nua, para que as sementes soubessem encontrar o caminho até ela. Seriam transportadas na boca de pequenos animais que talvez soubessem que esse campo estava à espera. Eles deixariam as sementes cair por ali. Ou o tempo no céu e o ar se uniriam para trazer sementes também no vento. (ESTÉS, 1996, p. 47)

Coivara. A aldeia se instala em um novo assentamento a partir de uma grande queimada. E a queimada, reduzindo tudo a cinzas, fertiliza o solo de nutrientes, que estando nu, pode iniciar um novo ciclo, agora controlado por seu colonizador. O ser humano atua de forma agressiva sobre o meio ambiente; desde sempre, o homem, em sua peregrinação sobre a terra, já causou diversas ondas de extinção. Não só o homem moderno e industrializado, mas também o homem primitivo, aquele que ocupou a América e a Austrália exterminando mais de 50% dos grandes mamíferos que viviam nesses continentes².

Talvez, agora, em meio a esses aterros de lixos acumulados, possamos começar tudo outra vez. Talvez possamos aceitar o lixo como ponto de partida e retomar ciclos da matéria orgânica através de seu manejo, nem que seja por meio de aterros deixados ao tempo como aqui em Cosmópolis, mas existem muitas outras formas de “refazer” e, por fim, recomeçar um jardim. Aqui, no antigo aterro sanitário de Cosmópolis, vejo espaço para a arte, para uma modelagem plástica, para quem sabe um grande jardim de esculturas de sucata ou mesmo uma plantação de cosmos (*Bidens Sulphurea*). Algo me sugere que tais terrenos residuais, justamente por não terem *status* reconhecido no sistema produtivo, estão disponíveis como matéria para experiências de apropriação livre, da reinvenção dos modos de ver e sentir o mundo. Devo começar a coletar sementes? Escrever um projeto sobre bosques de reciclagens?



Fig. 5 - Mapa em negativo da cidade de Cosmópolis. Área dos aterros. Desenho Digital de Gabriel Scapinelli, 2020.

Notas

¹ SMITHSON, Robert, 1969. O roteiro do texto a seguir tem uma estrutura similar ao livro citado. A ideia é simples: partir com um livro, um jornal e um bilhete de ônibus nas mãos, rumo a uma periferia, onde encontre certas ruínas / monumentos/ aterros. Chegar por final numa grande caixa de areia e, ali, vislumbrar sua simbólica entropia.

² HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: uma breve história da humanidade*, 2018.

Referências

CARERI, Francesco. *Walkscapes; el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, GG, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLEMENT, Gilles. *El jardín em movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, GG, 2008.

ESTÉS, Clarissa. *O jardineiro que tinha fé, ou então uma fábula sobre o que não pode morrer nunca*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. Trad. Janaína Marcoantonio. Porto Alegre: L&PM, 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2014.

SMITHSON, Robert. *Um Recorrido por los monumentos de Pasaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, GG, 2006.

Filmes

ESTAMIRA: Tudo que é imaginário tem, existe e é. Direção de Marcos Prado. Produção de José Padilha. Rio de Janeiro, 2005.

STALKER. Andrei Tarkovski. URSS, 1979.

A arte da remoção: de favela a museu ao ar livre

El arte de la remoción: de favela a museo al aire libre

Aline Rayane de Souza Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro
alineoliveira.art@gmail.com

Rodrigo Codevila Palma, Universidade Federal do Rio de Janeiro
rodrigo.codevilla@gmail.com

Resumo

Este artigo relaciona as transformações ocorridas nas relações entre cidade e cultura a partir da segunda metade do século XX, nos campos do urbanismo e da arte pública. Discute-se o estreitamento das relações entre cultura, mercado e os processos de estetização urbana, no qual a arte assumiu um papel decisivo. O objetivo deste artigo é refletir sobre os interesses políticos e econômicos dos agentes que intervêm diretamente nas transformações do tecido urbano e compreender o papel da arte pública neste contexto. A análise é realizada a partir da implantação do Parque Natural Municipal da Catacumba, em 1979, na cidade do Rio de Janeiro. O resultado mais visível desta ação, que teve como principais atores empresários do mercado imobiliário associados ao poder público, foi a remoção da favela da Catacumba para a criação de um parque de esculturas.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Favela da Catacumba; Parque Municipal da Catacumba; renovação urbana; escultura

Resumen

Este artículo relaciona las transformaciones ocurridas en las relaciones entre ciudad y cultura a partir de la segunda mitad del siglo XX, en los campos del urbanismo y del arte público. Se discute el estrechamiento de las relaciones entre cultura, mercado y los procesos de estetización urbana, en el que el arte ha asumido un papel decisivo. El objetivo de este artículo es reflexionar sobre los intereses políticos y económicos de los agentes que intervienen directamente en las transformaciones del tejido urbano y comprender el papel del arte público en este contexto. El análisis se realiza a partir de la implantación del Parque Natural Municipal de la Catacumba, en 1979, en la ciudad de Río de Janeiro. El resultado más visible de esta acción, que tuvo como principales actores empresarios del mercado inmobiliario asociados al poder público, fue la eliminación de la favela para la creación de un parque de esculturas.

Palabras clave: Rio de Janeiro; Favela de la Catacumba; Parque Municipal de la Catacumba; renovación urbana; escultura

Introdução

Como comprova a história urbana da cidade do Rio de Janeiro, desde a extinção dos cortiços no período Imperial, passando pelas reformas de Pereira Passos (1902-1906), até chegar às remoções das décadas de 1960/70, a retirada da população_ em sua maioria negra, pobre e migrante_ de espaços urbanos cobiçados, apesar de atenderem a interesses distintos, foram amparados por grandes projetos de renovação urbana.

Este artigo relaciona as transformações ocorridas nas relações entre cidade e cultura a partir da segunda metade do século XX, nos campos do urbanismo e da arte pública. Discute-se o estreitamento das relações entre cultura, mercado e os processos de estetização urbana, no qual a arte assume um papel decisivo. A

análise realizada apoia-se na implementação do Parque Natural Municipal da Catacumba, justificado pela necessidade de promoção da arte pública, no contexto das políticas públicas de renovação urbana da década de 1970, na cidade do Rio de Janeiro.

Merlin e Choay (1988, p. 567) definem renovação urbana como demolição e reconstrução de um setor urbano, podendo ser motivada pela má qualidade das edificações, pela insalubridade de certos bairros antigos, pela delinquência estabelecida nos mesmos, por sua perda de função, pela baixa taxa de ocupação do solo ou pela inadaptação à circulação de veículos. Vicent Del Rio (1994) e José Geraldo Simões Júnior (1994), relacionam o conceito de renovação urbana às intervenções realizadas em áreas degradadas, frequentemente centrais das cidades à serviço a expansão do capital imobiliário, dos serviços e das finanças.

A arte pública, segundo Antoní Remesar (1997), é resultado de um planejamento cultural em que o espaço público das cidades é utilizado como *display* em uma nova competição que se processa por meio da exibição de coleções de esculturas. Segundo a definição de Tom Finkelpearl (1998), a arte pública geralmente é patrocinada por agentes públicos e, usualmente, acontece fora dos museus e galerias, visando atingir audiências fora dos limites das instituições artísticas. Para nós, a arte pública é uma representação urbana que se complementa ao espaço público, como resposta estética que, muitas vezes surge a partir de ideias de políticos que associam o seu nome ao prestígio da arte.

Os processos de “culturalização” do espaço urbano (VAZ, 2004) consistem na renovação de áreas urbanas estratégicas em que a cultura assume um papel crucial. A presença de cultura em um determinado recorte espacial, sob forma de edifício, de atividades artísticas ou estilo de vida, denota poder e implica no aumento do valor da terra. A cultura instrumentalizada adquire função de movimentar o mercado imobiliário e turístico. Ao mesmo tempo em que ela se torna isca de consumo e fonte de apelo em projetos de revalorização urbana, provoca o deslocamento de grupos sociais mais vulneráveis.

Objetiva-se assim, refletir sobre os interesses políticos e econômicos dos agentes que intervêm diretamente nas transformações do tecido urbano e compreender o papel da arte pública neste contexto. Na cidade do Rio de Janeiro,

especificamente no Parque da Catacumba, a ação de empresários do mercado imobiliário associados ao poder público, promoveu uma renovação urbana na área através de um planejamento urbano “culturalizado” possibilitado pela remoção da favela da Catacumba. Neste contexto, a arte pública passou a demarcar territórios da cidade e a afirmar identidades e poderes locais, segundo um discurso que privilegia a estetização da cidade e o embelezamento dos espaços públicos.

A metodologia utilizada no desenvolvimento deste artigo tem caráter de estudo de caso. Ela busca construir um conhecimento amplo e detalhado sobre o objeto de estudo, baseando-se em várias fontes de evidências, sendo as fontes primárias as esculturas e as fontes secundárias os inventários, livros, artigos e notícias de jornal.

A arte da remoção: uma política de estado

O surgimento das favelas na cidade do Rio de Janeiro tem suas raízes históricas no século XIX, a partir da expansão e consequente transformação da forma urbana. A vinda da família real e sua corte de Portugal para o Rio de Janeiro, em 1807, impôs novas necessidades materiais que atendiam não apenas aos anseios dessa classe, como facilitavam o desempenho de atividades políticas, econômicas e ideológicas que a cidade passava a exercer. E, aos poucos, ela começou a ser movida por duas lógicas distintas, a escravista e a capitalista. Os conflitos gerados por esse movimento refletir-se-ão no espaço urbano que estabelece uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais (ABREU, 2013).

Quando grande parte da população dependia da proximidade ao centro para conseguir trabalho, cortiços, estalagens e casas de cômodo proliferavam-se. Estas formas de moradia característica da população mais pobre, eram insalubres e portavam focos de contaminação e propagação de doenças. Consideradas como inimigo número um da saúde pública, datam do final do século XIX, as primeiras tentativas de erradicação dos cortiços do centro da cidade.

Esse processo se acentuaria na primeira década do século seguinte, durante a administração de Pereira Passos (1903-1907). Como nota Abreu (2013), a Reforma Passos é exemplo de como novos momentos da organização espacial

podem determinar novas funções à cidade, muitas das quais só são possíveis através da eliminação de modelos antigos e contraditórios ao novo momento. Ela também representa a primeira intervenção estatal sobre a forma urbana que, reorganizada sob novas bases econômicas e ideológicas – baseada na criação, concentração e acumulação de capital – não mais permitia a presença de pobres nas áreas mais valorizadas da cidade.

O sucesso da política de erradicação dos cortiços no Rio de Janeiro resultou na transferência do problema. Foi a partir desse momento que, os morros situados no centro da cidade (Providência, São Carlos, Santo Antônio), até então desprestigiados como local de residência, passam a ser ocupados pela população pobre, dando origem a uma nova forma de habitação popular: a favela. Ao longo do século XX, a favela se consolidou como principal alternativa de moradia para a população de baixa renda e que precisava residir próximo ao trabalho. Esses assentamentos eram construídos em invasões, frequentemente em terras públicas, o que aumentava as chances de permanência. A ausência de infraestrutura e irregularidade do solo, assim como precariedade física das moradias são características comuns das favelas. (CARDOSO, 2007).

As favelas proliferaram na cidade em uma época em que os controles urbanísticos formais se acentuavam. A partir da década de 1930, o Estado assumiu a obrigação de enfrentar diretamente o problema da falta de moradia. Foram criados órgãos públicos, responsáveis por construir conjuntos habitacionais, destinados à provisão de moradias para a população de baixa renda nos subúrbios da cidade. Esses conjuntos, para Mauricio Abreu (2013), se não resolveram o problema da habitação popular, conseguiram colher votos e modificar a forma-aparência dos subúrbios cariocas. O caráter populista do governo até 1964, provocou grande repercussão na produção, distribuição e consumo de moradias populares.

Segundo a historiadora Janice Perlman (1976), a partir de 1964, com a ascensão dos militares, o governo passou a dispor do poder, da centralização e dos recursos para erradicação total das favelas. As remoções das favelas eram realizadas sem o consentimento dos moradores e aconteciam ao mesmo tempo em que as unidades habitacionais em construção ainda não contavam com infraestrutura adequada.

Catacumba: de favela a museu ao ar livre

No momento em que as áreas da zona sul passaram a ser sinônimo de um estilo de vida “moderno”, capitalizado pelas companhias imobiliárias, o Estado intensificou sua ação discriminatória sobre o espaço urbano privilegiando essas áreas mais ricas da cidade. A favela da Catacumba foi removida em 1969 e cerca de quinze mil habitantes foram realocados para conjuntos habitacionais como Vila Kennedy, Vila Aliança e Vila Esperança.

O processo de remoção das favelas causou grande repercussão. Se por um lado houve resistência da população favelada, por outro, contou com apoio da população de classe média e do setor imobiliário, diretamente beneficiado pelas remoções. Cristiane D’Ávila (2019) nota que, nas notícias de jornais da época fica clara a disputa discursiva em que grande parte da imprensa endossava a remoção e a sociedade, por sua vez, chancelava a política de erradicação daquele “mal social”.

Como um grande cogumelo de miséria, a favela do Morro da Catacumba está crescendo. Os belos edifícios da orla da Lagoa são modernos e coloridos, mas por sobre eles os barracos miseráveis do morro são negros e disformes, e estão crescendo. Os moradores dos edifícios têm pavor dos barracos, mas os políticos e grileiros amam os barracos: é dos barracos que vêm seus votos; é dos barracos que vem o seu lucro. Muitos barracos têm televisão, alguns têm ar refrigerado, mas todos são feios e miseráveis. E enquanto os meninos ricos brincam de mocinho e bandido, com revólveres de brinquedo, na favela da Catacumba centenas de assaltantes preparam seus revólveres de verdade, para descer e matar. As autoridades estão dormindo – e a favela da Catacumba está crescendo. (JORNAL do Brasil, 1960, p.1).



Fig. 1 - Favela da Catacumba, s/d. Fonte: Arquivo Veja.

A prática das políticas públicas de erradicação de favelas e das renovações urbanas para embelezamento da cidade encontram-se na Catacumba. Como forma de conter uma possível reocupação do morro, na década de 1970 foi criada uma unidade de conservação ambiental em área urbana. Em seu mandato, o então prefeito Marcos Tamoyo (1975-1979) empenhou-se na recomposição florestal da encosta onde, logo em seguida seria implementado o Parque Natural Municipal da Catacumba.

O parque ocupa uma área de 26,5 hectares entre os bairros da Lagoa e de Copacabana. Na Zona Sul, está localizado de frente para um dos principais cartões postais da cidade: a Lagoa Rodrigo de Freitas. A decisão de transformar o espaço em parque foi justificada pela necessidade de reflorestamento da área e da implementação de um parque voltado à difusão cultural e à exposição de obras de arte que deveriam integrar-se à paisagem local.

Uma equipe de técnicos foi designada para conceber o projeto paisagístico. Chefiados pelos arquitetos-paisagistas da Prefeitura Renato Primavera Marinho e Júlio César Pessolani, o projeto foi realizado *in loco*, respeitando as curvas de nível do terreno e as trilhas de acesso anteriormente abertas pelos moradores da favela. (Secretaria Municipal de Meio Ambiente)



Fig. 2 - Parque Natural Municipal da Catacumba, s/d. Fonte: Arquivo Veja.

Inaugurado como área destinada exclusivamente à escultura ao ar livre, a criação do Parque da Municipal Natural da Catacumba buscava afirmar a ideia do parque como ambiente cultural e assegurou a exposição permanente de obras de

importantes artistas nacionais e estrangeiros. Sem que a maioria dos cariocas saiba, ali sobrevivem esculturas de artistas consagrados que tornam única a coleção da cidade.

A partir dos dados coletados do *Inventário dos Monumentos do Rio de Janeiro*¹, realizado pela Gerência de Monumentos e Chafarizes da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos (Seconserva), disponibilizado pela prefeitura da cidade em 2015, assim como segundo o *Relatório do Patrimônio Histórico e Cultural do Parque da Catacumba*², identificou-se que, em 1979 o parque foi inaugurado com esculturas de autoria dos artistas: François Auguste Hippolyte Peyrol (1856-1929), Alexander Calder (1898-1976), Humberto Cozzo (1900-1981), Bruno Giorgi (1905-1993), Carybé (1911-1997), Franz Weissmann (1911-2005), Mario Agostinelli (1915-2000), Edgar Duvivier (1916-2001), Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Sonia Ebling (1918-2006), Francisco Stockinger (1919-2009), Helena Townsend (1926), Sérgio Camargo (1930-1990), Roberto Moriconi (1932-1993), Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes (1932), Remo Bernucci (1942-2018), Tatti Moreno (1944), Melinda Garcia, Rosa Maria Rothier Duarte (Marmura), Nelly Romeo Alves e Annette Bergé.

A exposição coletiva de esculturas trata-se de uma proposta do governo, com apoio da iniciativa privada que financiou e doou para a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro 15 das 21 obras. Acreditamos que a doação dessas obras representa uma tentativa das empresas de se beneficiarem do prestígio das obras de artistas de renome.

Não foi identificado como as obras de Alfredo Ceschiatti, Mario Agostinelli e Roberto Moriconi entraram para o acervo da prefeitura, já a obra do escultor Edgar Duvivier foi doação do próprio artista. Entre as obras que já pertenciam à cidade, estão *Índio Lutando com Felino* do artista francês François Auguste Hippolyte Peyrol, adquirida em 1906 durante o governo de Pereira Passos e transferida em 1979 para inauguração do parque. Quanto às obras *Rio* (1951) e *Stable* (1940) do artista norte americano Alexander Calder, a primeira obra foi comprada pela prefeitura em 1961 e a segunda foi doada pelo artista.

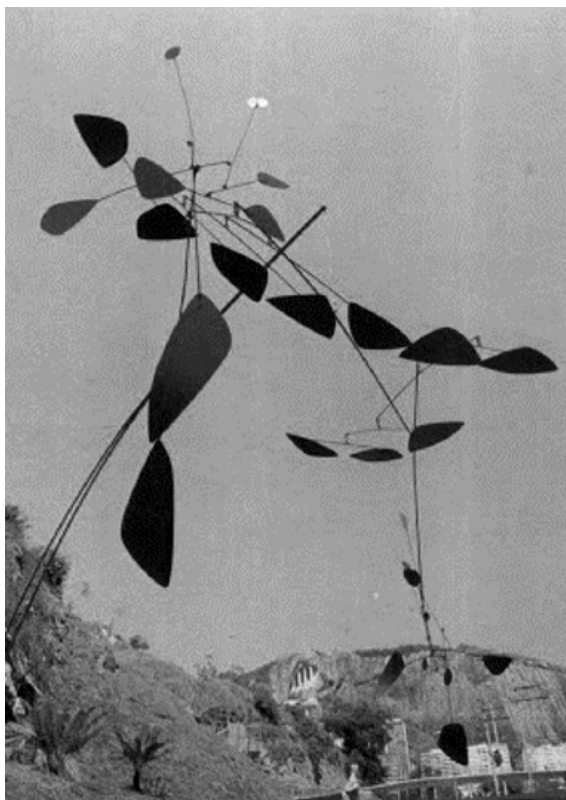


Fig. 3 - Alexander Calder, Rio, 1951. Móbile. Fonte: Desconhecido.

O Rio de Janeiro era a única cidade da América Latina com obras de Calder expostas em espaço público. Até a inauguração do Parque da Catacumba, quando foram transferidas pelo prefeito Marcos Tamoyo, elas ficavam no Parque do Flamengo. Segundo Vera Dias (2010), em 1984 as peças foram retiradas do parque e transferidas para o depósito da prefeitura para serem submetidas a uma restauração e, desde 1985 as obras estão desaparecidas.

Na década de 1980 foram adicionadas ao acervo as obras de Antonio Manuel de Oliveira (1947), José Raul Alegretti, Evandro Carneiro (1946), Celeida Tostes (1929-1995), Mario Cravo (1923-2018), Flory Gama (1916-1996), Heloisa Dolabella e Franz Krajberg (1921-2017). E a partir de 1990 o parque recebeu obras de Fernando Casás (1946), Marli Mazerredo, Maria Helena Vasco e Edgar Duvivier Filho (1965).



Fig. 4 - Em primeiro plano: Heloisa Dolabella, escultura, Diana Caçadora, s/d. Em segundo plano: Mario Cravo, escultura, Flora, s/d. Fonte: Desconhecido.

O acervo do Parque da Catacumba conta hoje com um total de 30 obras expostas. A ausência de uma proposta curatorial levou a inserção de esculturas distintas, que levantam questões individuais de cada artista. E, embora estejam inseridas no mesmo espaço, não constituem uma unidade estética. Todavia, como nota João Spinelli (1999) apesar das obras constituírem intervenções pontuais, permitem múltiplas possibilidades de percurso. Esses itinerários podem induzir o expectador a criar as próprias conexões estéticas entre as obras, levando em consideração as diferentes relações formais e técnicas (material utilizado, cor, volume, textura, tema e dimensão) de cada obra criada pelo artista.

Tendo em vista a história da criação do parque, é importante ressaltar que nenhuma das esculturas expostas busca evidenciar as contradições e conflitos próprios do lugar no qual estão inseridos. Mas, apesar de não haver uma relação crítica entre as esculturas e a paisagem que a circunda, a arte pública neste contexto foi de fundamental importância para a ressignificação deste ambiente social e cultural.

Considerações finais

Na cidade do Rio de Janeiro a arte pública esteve relacionada às principais transformações urbanísticas promovidas pelo poder público e no Parque da Catacumba não foi diferente. O morro onde hoje se encontra o parque, deixou sua característica de espaço de moradia para tornar-se um polo cultural na cidade. Por meio de um reinvestimento simbólico pela cultura, a cidade deixou de ser atraente apenas por sua beleza natural e seus espaços culturais foram incluídos no circuito de atrações da cidade.

A remoção da favela da Catacumba para criação de um museu de arte a céu aberto, de acordo com os objetivos, motivações e causas apresentados até aqui, constituiu-se como uma ação em que a prefeitura veio atender aos interesses do mercado imobiliário, intensificando a segregação social e mascarando os graves problemas relacionados à pobreza.

O patrocínio da arte pública neste contexto, está relacionado a um discurso que privilegia a estetização da cidade e o embelezamento dos espaços públicos. A renovação urbana que levou a criação do Parque Natural Municipal da Catacumba, produziu um espaço público polido, escolhido para representar apenas as memórias, modos de vida e histórias de uma cultura dominante.

Notas

¹ O acervo online dos monumentos da cidade do Rio de Janeiro está disponível no site www.inventariadosmonumentosrj.com.br.

² Plano de Manejo do Parque Natural Municipal da Catacumba disponível no site http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/5211905/4136009/Parte5_situacaofundiariaeoutros.pdf.

Referências

- ABREU, Mauricio de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2013.
- CARDOSO, Adauto Lúcio. Avanços e desafios na experiência brasileira de urbanização de favelas. *Cadernos Metrópole*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 17, p. 219-240, enero-junio 2007..
- D'ÁVILA, Cristiane. O avesso da remoção: a Catacumba pelo olhar de Anthony Leeds. In: *Revista do Arquivo*, ano IV, n. 8, abr. 2019.
- DEL RIO, Vicente. O modelo da revitalização urbana e o caso de Baltimore. *Cadernos do Patrimônio Cultural*, Rio de Janeiro, n. 4/5, 1994.
- ENQUANTO todos dormem uma favela está crescendo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. 66, p. 1, 20 e 21 mar. 1960.
- FINKELPEARL, Tom. Financiamento de Arte Pública em Nova York. In: MIRANDA, Danilo Santos. (Org.) *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.70-80.
- KNAUSS, Paulo. Arte pública e direito à cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. *Tempo e Argumento*, v. 1, p. 17-29, 2009.
- MERLIN, Pierre; CHOAY, Françoise. *Dictionnaire de L'urbanisme et de L'aménagement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- RELATÓRIO técnico Parque Natural Municipal da Catacumba*, Secretaria Municipal de Meio Ambiente. Disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/web/smac/exibeconteudo?id=5212134>. Acesso em 16 dez. 2019.
- REMESAR, A. *A Challenge for Public Art*. Barcelona: *Publicacions Universitat de Barcelona*, 1997. Disponível em www.ub.edu/escult/epolis/epolis.htm. Acesso em 02/11/2019.
- SECRETARIA Municipal de Meio Ambiente. Disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/web/smac/exibeconteudo?id=5212134>. Acesso em 10/8/2020.
- SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo. *Revitalização de centros urbanos*. São Paulo: Polis, 1994. (Publicações Polis, n. 19).
- SPINELLI, João J. *Arte pública: apontamentos e reflexões*. São Paulo: Unesp, 1999.
- VAZ, Lilian Fessler. A culturalização do Planejamento e da Cidade. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA: Territórios Urbanos e Políticas Culturais*, Salvador: EDUFBA, ano 2, número especial, p. 31-42, 2004.

Esculturas de Artur Lescher no Sesc Avenida Paulista

Esculturas de Artur Lescher en Sesc Avenida Paulista

Luis F. S. Sandes
Universidade de São Paulo
luis.sandes@gmail.com

Resumo

Neste artigo, apresenta-se discussão sobre as esculturas de Artur Lescher dispostas na unidade Sesc Avenida Paulista em sua relação com a arte pública. Uma das esculturas ali situadas está disposta fora do edifício, tornando-se parte da paisagem do eixo cultural da via. Apresenta-se o Sesc São Paulo, discutindo-se sua relação com a arte contemporânea. Mostra-se o Sesc Avenida Paulista. Expõe-se sobre o artista visual Artur Lescher e as principais características de sua obra. Expõem-se suas obras à disposição do público da avenida Paulista, examinando sua relação com a arte pública. Conclui-se que a interação do transeunte com essas obras pode ser um caminho para que ele entre no local e de alguma forma exerça seu direito à vida urbana.

Palavras-chave: escultura brasileira; arte pública; arte contemporânea; Sesc; Artur Lescher

Resumen

En este artículo, presenta-se una discusión a cerca de las esculturas de Artur Lescher ubicadas en Sesc Avenida Paulista en su relación con el arte público. Una de las esculturas allí ubicadas se queda fuera de lo predio y así cambia parte del paisaje cultural de la avenida. Presenta-se el Sesc São Paulo y se discute su relación con el arte contemporáneo. Presenta-se el Sesc Avenida Paulista. Discute-se sobre el artista Artur Lescher y los principales rasgos de su obra. Discuten-se las obras publicas de Lescher en aquel sitio y se examina su relación con el arte público. Concluí-se que la interacción del ciudadano con esas obras será un medio para que ello entre en el sitio y así ejerza su derecho a la vida urbana.

Palabras clave: escultura brasileña; arte público; arte contemporáneo; Sesc; Artur Lescher

Introdução

Para Vera Maria Pallamin (2002), o espaço público veio sendo desmanchado e diminuído a partir dos anos 1970, com um nítido processo de desinstitucionalização. O mercado passou a ter papel cada vez mais central na cultura. Essa mercantilização acabou levando à estetização da cultura, isto é, a uma aposta nos seus valores mais superficiais e rentáveis (em especial pela atração de público). Para apontar saídas diante desse cenário, a autora focalizou a cultura urbana, mais especificamente a arte urbana, como prática crítica que reflete sobre o cenário urbano. Por outro lado, quase duas décadas após a publicação do texto de Pallamin, iniciativas do Sesc São Paulo no campo da cultura poderiam ser indicadas como práticas relevantes e consistentes no sentido de colaborar com a formação cultural do cidadão.

Com atividades variadas, como oferta de atividades físicas, cursos livres e exposições de arte, entre muitas outras, o Sesc São Paulo tem forte presença nos momentos de lazer e de cultura da população paulista. Tem destaque o Acervo

Sesc de Arte Brasileira, que coleciona obras de artistas não só paulistas como também de brasileiros no geral e é um significativo recorte dessa produção. Sobressai-se o fato de boa parte dessas obras ficarem expostas nas unidades do Sesc espalhadas pelo estado. Neste artigo, discutem-se as obras de Artur Lescher presentes na unidade Sesc Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, em sua relação com a arte pública, uma vez que têm especial significado por ficarem ao alcance da vista do transeunte.

O texto está estruturado da seguinte forma: inicialmente, apresenta-se o Sesc São Paulo, discutindo-se sua relação com a arte contemporânea. Depois, mostra-se o Sesc Avenida Paulista. Então, expõe-se sobre o artista visual Artur Lescher e as principais características de sua obra. Após, expõem-se suas obras à disposição do público da avenida Paulista naquele Sesc, examinando sua relação com a arte pública. Por fim, são feitas as considerações finais.

O Sesc São Paulo e a arte contemporânea

O Sesc São Paulo, existente desde os anos 1940, atua em diversas áreas: saúde, assistência, lazer e cultura. No âmbito da cultura, existem iniciativas nas mais distintas áreas. Aqui destaca-se a atuação da instituição na arte contemporânea. Nesse sentido, é central o Acervo Sesc de Arte Brasileira, coleção de artes plásticas que tem três eixos temáticos: arte moderna, arte contemporânea e arte popular.

O Acervo é base para as ações culturais e educativas da organização no tocante às artes visuais. As unidades do Sesc contam com corpo de funcionários estável atuante na frente de mediação com as atividades propostas. As obras da coleção ficam, em sua maior parte, expostas permanentemente nas unidades. Além disso, integram exposições temporárias do próprio Sesc, que costumeiramente circulam pelas cidades do estado, ou em exposições de instituições parceiras.

São 2150 obras de arte catalogadas, das quais aproximadamente 600 são de arte contemporânea¹. É importante ressaltar que diversas dessas peças estão localizadas em locais de circulação nas unidades, por exemplo, pátios, restaurantes, átrios e piscinas.

Alguns dos nomes de artistas contemporâneos presentes no Acervo são Denise Milan, Adriana Varejão, Dora Longo Bahia, Siron Franco, Sérgio Niculitcheff, Rodrigo Andrade, Sandra Cinto, Eduardo Coimbra, Artur Lescher, Carmela Gross, Elisa Bracher, Estela Sokol, Regina Silveira e Carlito Carvalhosa.

Para Henri Lefebvre (2008), o direito à cidade deve ser entendido como o direito à vida urbana, isto é, no sentido de incluir todos seus cidadãos, muitos dos quais estão excluídos de direitos sociais. Lefebvre (2008, p. 105) sustentou que as necessidades sociais,

[...] opostas e complementares, compreendem a necessidade de segurança e a de abertura, [...] de isolamento e de encontro, de trocas e de investimentos, de independência (e mesmo de solidão) e de comunicação, de imediatividade e de perspectiva a longo prazo. (LEFEBVRE, 2008, p. 105)

Além disso, o autor acrescentou uma outra necessidade, a de “uma atividade criadora, de obra [...], necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas.” Nesse sentido, atividades que “superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos” são o esporte, a atividade criadora, a arte e o conhecimento (LEFEBVRE, 2008, p. 105).

Discutindo as diferenças entre o espaço público e o privado, Lucrécia D'Alessio Ferrara (2013, p. 40) escreveu que “se o espaço privado sugere a atmosfera confessional da solidão, o espaço da vida pública, ao contrário, supõe a troca e a comunicação.”

Considerando-se a atuação do Sesc no lazer, na cultura e na arte, é possível entendê-lo como elemento de urbanização e ampliação de direitos e de cidadania da população das cidades em que está presente. Seus espaços e atividades contribuem para que os frequentadores pratiquem diversas atividades para além do consumo e até mesmo o ócio e favorecem a troca e a comunicação.

O Sesc Avenida Paulista

Inaugurado em 2005, a unidade do Sesc no principal corredor cultural paulistano passou por longa reforma, a partir de 2010, reabrindo a público em abril de 2018. O edifício tem 12 mil metros quadrados de área construída e 17 pavimentos. Conta com áreas de convivência, salas expositivas, laboratórios de tecnologia e artes, sala de ginástica, restaurante, biblioteca e mirante, além de outros espaços. Sua programação é voltada para as artes cênicas e do corpo. Ali já foram expostos artistas como Bill Viola e Anna Bella Geiger.

O prédio está localizado bastante próximo a outras relevantes instituições culturais, como Japan House e Itaú Cultural. A Japan House é uma iniciativa do governo japonês com vistas a mostrar a faceta contemporânea da cultura japonesa e foi inaugurada em 2017. O Itaú Cultural é ligado ao banco Itaú e se dedica a diversas áreas da cultura brasileira. Seu edifício na avenida Paulista foi projetado em 1995 e reformado em 2004. Na mesma via, estão instituições culturais renomadas, como Casa das Rosas e Masp.

Nos diversos ambientes do edifício, estão obras de Geraldo de Barros, Mônica Nador, Dora Longo Bahia, Elida Tessler, Erika Verzutti, Rosângela Rennó, Abraham Palatnik e Waldemar Cordeiro, entre outros.

O artista Artur Lescher

Artur Lescher (nascido em São Paulo, em 1962) é artista plástico que vem desenvolvendo obra com reconhecimento pela crítica desde o final da década de 1980. Nessa década, participou de cursos livres nos ateliês de Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro e Boi. Tem exposto em coletivas e individuais consistentemente, no Brasil e no exterior. Exemplos de instituições onde expôs são Centro Cultural São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, MAM-SP e galerias Millan e Nara Roesler. Participou da Bienal de São Paulo nas edições dos anos de 1987, 1994 e 2002.

Sua obra está informada por áreas do conhecimento como astrologia, arquitetura, matemática, geometria, psicanálise e mitologia (BECHELANY, 2019). Tem destaque sua pesquisa sobre os materiais que emprega em sua poética. Sobre

eles, Lescher afirmou: “gosto muito de escutar os materiais e ver qual a potência que eles têm. Parto do princípio que todo material tem uma potência e até chego a pensar que eles têm uma personalidade [...]” (BECHARA, 2017). O artista se vale de metais, saís, pedra, lona, areia, água, bronze, feltro, correias industriais, tintas automotivas, entre outros, para construir, por exemplo, obras que remetem a objetos familiares, mas que são desprovidos de sua função original.

Diversas de suas exposições e obras lidam com o espaço arquitetônico expositivo: vejam-se *Aeroestação* (1987, Bienal) e *Semovente* (1989, Paço das Artes). Para Ricardo Fabbrini (2015, p. 24), a “relação de Lescher com a arquitetura não se resume [...] à desconstrução do funcionalismo, pois suas obras intervêm também no próprio espaço expositivo.” Essas duas obras instauram “espaços qualitativamente diversos” (FABBRINI, 2015, p. 24).

Fabbrini (2015, p. 16) sustentou que a obra de Lescher se insere na esteira do projeto construtivo da arte brasileira, iniciado pelos concretos paulistanos na década de 1950 e tributário de Mondrian e Max Bill. De acordo com Fabbrini (FABBRINI, 2015, p. 16),

São evidentes no artista design e desígnio próprios. Seus trabalhos, intento e traço, são claros, limpos, de boa forma — de *gestalt* cristalina — na tradição da arte construtiva. De seus projetos, executados com precisão arquitetural, resultam formas mínimas, exatas, quase irreduzíveis, sem excesso, ornato ou adorno, em diversos materiais.

Aracy Amaral (2002, p. 6) igualmente colocara Lescher na linhagem dos concretistas paulistas, que, para ela, se encantaram com a delegação suíça à I Bienal de São Paulo, grupo contrário à manualidade artesanal. Para Claudia Fazzolari (2018, p. 32), “Lescher é um pensador visual inscrito na mais coerente escola construtiva [...]”.

Além disso, para Camila Bechelany (2019, p. 19), a obra de Lescher tem relação com o neoconcretismo brasileiro, dada “[...] a sua preocupação com o entorno e com o espectador”. Fazzolari (2018, p. 32) também sustentou esse aspecto, dado que as obras esculturas de Lescher “[...] se conectam com a arquitetura local e

com movimento no espaço, sempre envolvendo o espectador como um interlocutor da geometria delas”. Agnaldo Farias (1998, s.p.) escreveu que a “uma poética dos impulsos construtivo e funcional”, vista naquela exposição que curou, veio se somar “[...] uma curiosa estratégia de juntar objetos racionais — estruturas vazadas, sólidos regulares — com materiais corrosivos, instáveis, característicos pela suscetibilidade — mercúrio, água aquecida, sais”. Nessa mostra, foram apresentadas obras que comentavam aspectos da natureza, como a gravidade.

Obras de Artur Lescher no Sesc Paulista

As duas obras de Lescher presentes na unidade Paulista são as únicas do artista no Acervo Sesc. Ambas são de 2018 e foram instaladas quando da reabertura do prédio naquele mesmo ano.

A primeira é um díptico e se chama *Pivô III* (fig. 1). Encontra-se no térreo, logo adiante à principal entrada. Esse pavimento tem pé direito duplo. A obra está dependurada no teto. Cada peça tem diâmetro máximo de 8,5 cm e 170 cm de comprimento. Seu material é o latão. A superfície das peças é dourada. Elas podem ser explicadas como se fossem agulhas cujas cabeças estão opostas entre si (fig. 2). Essa obra pode ser entrevista da calçada, mesmo com o portão de aço abaixado. De toda forma, a obra que estabelece relações intensas com a arte pública é a outra.

Anchor the sky está instalada no segundo andar da edificação, onde há um terraço (fig. 3). A peça se encontra ao lado do espaço por onde há circulação. Ela pode ser vista a partir do nível desse andar ou externamente ao prédio, nas calçadas da avenida. Feita de alumínio e bronze, a peça tem pintura automotiva de duas cores. Tem 21 metros de altura e diâmetro máximo de algumas dezenas de centímetros. A peça vai se estreitando, tal como uma agulha, do mesmo modo que *Pivô III*. Da base até próximo à sua ponta, ela é preta; então, há uma faixa prateada. A bandeira nacional hasteada no topo do edifício fica na continuidade da ponta da obra (fig. 4). Essa obra representa uma ponte entre o céu e a terra, um guiar-se pelos astros e um fincar um bastão no solo.



Fig. 1 - Fotografia retirada da Ficha de Catalogação do Acervo Sesc de Arte. Material fornecido por Lizandra Guimarães.

Fig. 2 - Fotografia postada na conta do Sesc Avenida Paulista no Twitter em 16/5/2018. Disponível em <https://twitter.com/sescavpaulista/status/996828864004411392/photo/1>. Acesso em 31/8/2020.



Fig. 3 - Fotografia disponibilizada no site da galeria Nara Roesler, que representa o artista. Disponível em <https://nararoesler.art/radar/603/>. Acesso em 31/8/2020.



Fig. 4 - Fotografia postada na conta do Sesc Avenida Paulista no Twitter em 30/1/2019. Disponível em <https://twitter.com/sescavpaulista/status/1090700213768151040/photo/1>. Acesso em 31/8/ 2020.

Lescher habitualmente projeta obras que dialogam com o espaço onde serão instaladas. O primeiro exemplo disso, no sentido cronológico, é *Aeroestação*, exposta na Bienal de São Paulo de 1987. Essa obra lidava com os espaços interno e externo do pavilhão da Bienal. Já *Anchor the sky* tem uma inclinação, que não foi definida aleatoriamente (fig. 5). Pelo contrário. Consultando uma astróloga, que lhe proveu o mapa astral da unidade do Sesc na reinauguração, o artista fez que a peça aponte para a constelação de Touro, signo regente à ocasião. Seria uma forma de incentivar a unidade do Sesc a seguir sua trajetória de forma independente e bem orientada.

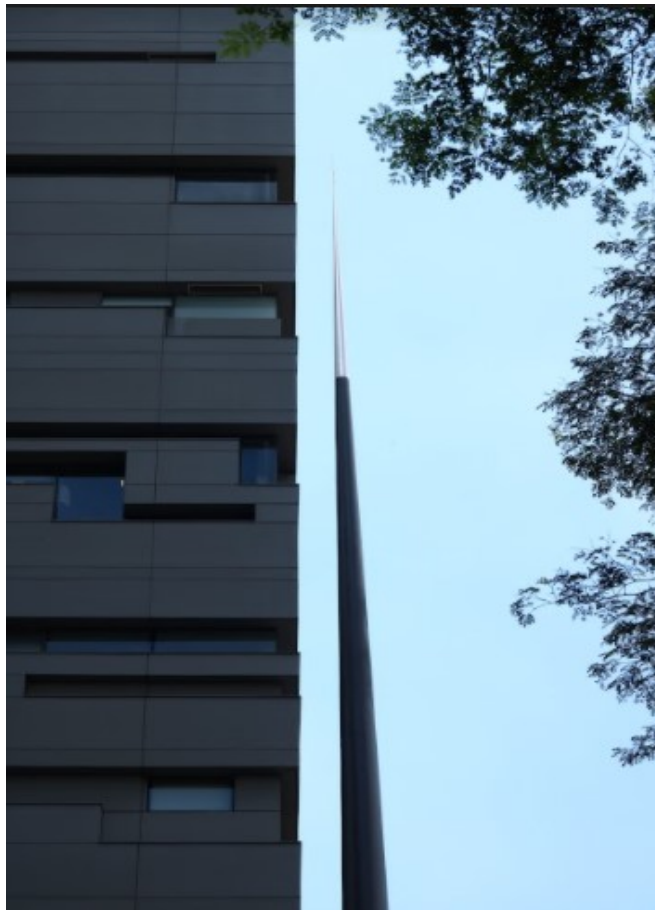


Fig. 5 - Fotografia postada na conta do Sesc Avenida Paulista no Twitter em 30/1/2019. Disponível em <https://twitter.com/sescavpaulista/status/1090700213768151040/photo/1>. Acesso em 31/8/2020.

Considerações finais

Este artigo analisou os diversos fatores envolvidos com as obras de Lescher no Sesc Paulista — a relação do Sesc São Paulo com a arte contemporânea, a unidade em questão e o artista — em busca dos nexos com a arte pública. Pode-se afirmar que, à diferença, por exemplo, da escultura de Amílcar de Castro à frente do Itaú Cultural, num espaço aberto, *Anchor the sky* se situa num espaço intermediário entre o fechado e o aberto. A escultura de Lescher é vista pelos pedestres da avenida, ainda que esteja instalada internamente ao edifício. A população, ou os espectadores, podem avistá-la e pensar sobre ela sem adentrar no prédio. Já *Pivô III*, dentro do recinto, e avistável de fora, pode ser um convite para que o passante entre e explore a unidade do Sesc, seja para alguma atividade, seja para exercer o ócio. Em qualquer dos casos, ele estará exercendo seu direito à vida urbana.

Notas

¹ Informação prestada por e-mail por Lizandra Magalhães, da Gerência de Artes Visuais e Tecnologia do Sesc São Paulo, agosto de 2020.

Referências

AMARAL, Aracy. A tática da elegância: entre o espacial e o serial. In: LESCHER, Artur. *Artur Lescher*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 6-8.

BECHARA, Márcia. “Materiais têm potência e personalidade”, diz Artur Lescher em Paris. *RFI*, Paris, 13/10/2017. Acesso em 28/7/2019.

BECHELANY, Camila. Artur Lescher: suspensão. In: BECHELANY, Camila (Org.). *Artur Lescher: suspensão*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019, p. 15-102.

FABBRINI, Ricardo. A gramática de Artur Lescher. *Ars*, São Paulo, n. 25, out. 2015, p. 15-29.

FARIAS, Agnaldo. Artur Lescher. In: GALERIA NARA ROESLER. *Artur Lescher*. São Paulo, 1998, s.p.

FAZZOLARI, Claudia. Artur Lescher and the ethics of constructive geometry. *ArtNexus*, Bogotá, set.-nov. 2018, n. 110, p. 32-37.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. O espaço público como meio comunicativo. In: COSTA, Carlos; BUITONI, Dulcilia Schroeder (Orgs.). *A cidade e a imagem*. Jundiaí: In House, 2013, p. 35-50.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. In: LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2008, p. 105-118.

PALLAMIN, Vera Maria. Arte urbana como prática crítica. In: *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 103-110.

Espaços Luz: arte pública como ponte entre o patrimônio histórico e as manifestações artísticas contemporâneas

Espacios Luz: El arte público como puente entre el patrimonio histórico y las manifestaciones artísticas contemporâneas

Ingrid Etges Zandomeneco

Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis
ingrid.ipuf@gmail.com

Maria de Lourdes Pires

Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis
lupiresp@gmail.com

Sandra Conceição Nunes

Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis e
Universidade do Estado de Santa Catarina
srandranunes.arte@gmail.com

Resumo

Um dos maiores ícones referenciais do sul do Brasil e exemplar único de engenharia do século XX, a Ponte Hercílio Luz em Florianópolis, inicia um novo capítulo a partir do ano de 2020, com a conclusão de seu restauro e sua reabertura para utilização pública. O que por quase 30 anos foi um patrimônio tombado apreciável apenas à distância, torna-se uma nova conectividade entre continente e a Ilha de Santa Catarina, além de um ambiente de convivência que proporcionará novos panoramas e perspectivas para a ponte e seu entorno. O Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis e a Comissão Municipal de Arte Pública desenvolveram o Projeto *Espaços Luz* que, dentre outras ações, realizará intervenções artísticas nas adjacências da ponte constituindo costuras artísticas entre o patrimônio histórico e a paisagem. A seleção, os critérios e as relações entre as obras de Arte Pública que constituirão o circuito são eixos de investigação deste trabalho.

Palavras-chave: arte pública; Ponte Hercílio Luz; intervenção; Espaços Luz

Resumen

Uno de los mayores íconos de referencia del sur de Brasil y un ejemplo único de ingeniería en el siglo XX, el Puente Hercílio Luz en Florianópolis inicia un nuevo capítulo a partir del año 2020 con la conclusión de su restauración y reapertura para su uso público. Lo que durante casi 30 años ha sido un patrimonio que solo se puede ver a distancia, se convierte en una nueva conectividad entre el continente y la Isla de Santa Catarina, además de un ambiente de convivencia que brindará nuevos panoramas y perspectivas para el puente y sus alrededores. El Instituto de Urbanismo de Florianópolis y la Comisión Municipal de Arte Público desarrollaron el Proyecto *Espacios Luz* que, entre otras acciones, realizará intervenciones artísticas en las inmediaciones del puente, constituyendo uniones artísticas entre el patrimonio histórico y el paisaje. La selección, criterios y relaciones entre las obras de Arte Público que constituirán el circuito son ejes de investigación de esta obra.

Palabras clave: arte público; Puente Hercílio Luz; intervención; Espacios Luz

Política Municipal de Arte Pública: gestão e ações

A cidade de Florianópolis é hoje reconhecida pela gestão de uma Política Municipal de Arte Pública, cuja comissão atua na aprovação dos projetos de obra de arte de forma direta, deliberativa, com transparência e sem interferências políticas. Em 1989, a Lei Municipal nº 3255/1989 criou um incentivo para a inserção de obras de arte em áreas externas de novos edifícios, concedendo aos empreendedores interessados um acréscimo de 2% no potencial construtivo previsto no Plano Diretor.

Um ano depois foi aprovado o primeiro projeto de obra de arte nos termos legais previstos, sendo intensificada a atividade a partir de 1995, com a participação de um maior número de artistas que diversificaram o acervo de Arte Pública, cujas obras mantinham a poética de cada um. Em 1997, a Política Municipal de Arte

Pública foi inserida no Plano Diretor de Uso e Ocupação do Solo no Distrito Sede do Município de Florianópolis – Lei Complementar nº 001/1997, sendo revogada a Lei anterior. Neste momento, ocorre a ampliação do número de representantes da Comissão Municipal de Arte Pública – COMAP, totalizando sete instituições: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (por meio do Departamento de Arquitetura e Urbanismo), Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (por meio do Centro de Artes), Instituto de Arquitetos do Brasil / Santa Catarina - IAB/SC, Associação Catarinense de Artistas Plásticos – ACAP, Associação dos Artistas Plásticos de Santa Catarina – AAPLASC, Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes – FCFFC e Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF.

Sentindo a necessidade de um diálogo mais próximo com os artistas, construtores, pesquisadores e público interessado, passaram a ser organizados os Seminários Municipais de Arte Pública. O primeiro deles foi realizado em 2003 com objetivo de discutir a amplitude da Lei na configuração da paisagem urbana e a gestão municipal, com palestrantes que abordaram a importância da arte contemporânea e da Arte Pública no contexto da cidade. Neste evento foi abordada a gestão da política de inserção de obra de arte na edificação e a comissão foi intitulada oficialmente como Comissão Municipal de Arte Pública - COMAP. Em 2006 realizou-se o 2º Seminário Municipal com o tema *Arte Pública e Plano Diretor Participativo*, que buscou abordar estratégias de ação relativas ao tema, definindo questões vinculadas ao processo de planejamento urbano e as formas de participação popular na lei específica para a Arte Pública no contexto urbano, sistematizando informações do acervo existente. O 3º Seminário, *Construindo uma nova gestão de Arte Pública*, foi realizado em 2008 e contou com a discussão da nova proposta de lei, construída a partir das contribuições dos seminários anteriores. Um dos resultados positivos desses seminários foi a parceria estabelecida entre instituição e comissão, divulgando informações detalhadas da aplicabilidade da Lei. Somente em 2016 é que foi realizado o 4º Seminário Municipal de Arte Pública, que teve como título *Experiência em gestão: Inserção e Conservação*, trazendo experiências do Chile e da Argentina como referências para contribuir neste novo processo de gestão de Arte Pública. Em 2018 foi realizado o 5º Seminário Municipal de Arte Pública, *Arte e Espaço Público: em Debate*, que teve como objetivo disponibilizar a discussão dos

resultados obtidos com a nova política, identificar oportunidades e avaliar as contribuições advindas de intervenções artísticas em áreas públicas, buscando aproximar os agentes envolvidos e acolher iniciativas.

Os esforços se intensificaram no sentido de ampliar os trabalhos de gestão com a regulamentação das competências, a composição e a estrutura organizacional da COMAP, realização do cadastro de artistas e estabelecimento de novos critérios para avaliação dos projetos apresentados. Assim, em 2011 foi aprovada uma normativa para criação e aprovação do Regime Interno da comissão, a Portaria 092/2011 do IPUF. No mesmo ano, cabe destacar que a Política Municipal de Arte Pública foi escolhida para integrar o anuário da *Global Design Cities Organization* (GDCO), fórum internacional de discussão e troca de experiências sobre *design* urbano como proposta de melhoria para a vida nas cidades. Florianópolis foi a única representante da América Latina, a participar no evento anual na Turquia, em outubro de 2012.

Em janeiro de 2014 foi ampliado o panorama de possibilidades da Arte Pública com o novo Plano Diretor de Urbanismo do Município de Florianópolis - Lei Complementar n. 482/2014. Neste momento materializaram-se os esforços pleiteados pelos seminários anteriores, resultando na consolidação da almejada Política Municipal de Arte Pública na Paisagem Urbana e Natural do Município, incentivando intervenções artísticas de caráter permanente e efêmero, grupos escultóricos, incluindo memoriais e monumentos, painéis murais, instalações e intervenções provenientes do campo expandido da Arte Pública, incluindo jardins, mobiliário urbano, arte conceitual e demais categorias de Novo Gênero. Os trabalhos da comissão se mantiveram coordenados pela estrutura organizacional e funcional do IPUF, e os empreendimentos de caráter privado que implantarem Arte Pública continuaram a se beneficiar com o acréscimo de 2% no coeficiente de aproveitamento, respeitados os demais limites urbanísticos.

A inserção de obra de arte tornou-se obrigatória nas intervenções construtivas e urbanísticas enquadráveis nos seguintes casos: empreendimentos de caráter privado configurados legalmente como Polos Geradores de Tráfego, edificações públicas com área superior a dois mil metros quadrados e praças públicas com área superior a cinco mil metros quadrados.

A partir de 2014, os empreendimentos de caráter privado que fazem jus ao incentivo previsto em lei realizam consulta prévia à COMAP/IPUF, informando o quantitativo de área a ser acrescido no projeto arquitetônico da futura edificação. Com esta informação, calcula-se o valor estimado da intervenção artística, por meio de uma fórmula, e define-se qual o tipo de ação que será indicada para o caso. As possibilidades da nova política são: obra no empreendimento ou entorno, obra em área pública, depósito em uma conta vinculada à Arte Pública (administrada pelo IPUF), ou implementação direta de uma ação específica da Política Municipal, a critério da COMAP/IPUF em comum acordo com o beneficiário, podendo ser Arte permanente ou efêmera.

A transição das obras de arte em edificações para o espaço público foi a grande mudança de paradigma da nova política e contou com uma variedade de ações: praças, ruas, muros, jardins, escadarias, prédios públicos, publicações e seminários.

Uma das primeiras ações dessa nova política ocorreu em 2016, com a publicação do livro catálogo intitulado *Arte Pública em Florianópolis – 1990 – 2015* (PIRES; LUZ, 2016), alusivo aos 25 anos da Política Municipal. Após dois indeferimentos de obra de arte no empreendimento, a comissão sugeriu ao empreendedor que os recursos de Arte Pública fossem destinados à produção, edição e impressão de 1.500 (mil e quinhentos) exemplares do livro, cujo lançamento ocorreu durante o 4º Seminário Municipal de Arte Pública.

Ainda em 2016, utilizou-se o incentivo de Arte Pública de um empreendimento para o restauro de monumentos escultóricos, placas comemorativas e chafariz (elemento de destaque no contexto histórico-arquitetônico) na Praça Getúlio Vargas, simultaneamente à sua revitalização paisagística e adoção pelo mesmo empreendedor.

Outros espaços públicos beneficiaram-se com ações da nova política. O Parque Jardim Botânico de Florianópolis recebeu a intervenção *A casa de brinquedos*, realizada por um artista local com crianças de escolas próximas, resgatando brincadeiras infantis com pintura, painel cerâmico e um livro temático interativo, contribuindo com o processo educativo e lúdico da criança no parque. Em 2017, a Rua Tenente Silveira recebeu um conjunto de intervenções artísticas em

mobiliário urbano, a partir de concurso para selecionar propostas para bancos-arte, resultando na instalação e ambientação de seis trabalhos na calçada, integrados ao projeto de requalificação urbanística daquela localidade.

Destaca-se também o *1º Evento Artístico Colaborativo de Arte Pública de Novo Gênero*, realizado pelo *Coletivo Geodésica Cultural* em uma praça no Morro das Pedras, durante o dia 01 de julho de 2017, contando com participação ativa da população local, artistas e estudantes em parceria com a associação comunitária. As ações de Novo Gênero contemplaram oficinas de cerâmica, de pesca tradicional, de cozinha mestiça; vídeo documentário; cinema; tocata e mural de desejos comunitários. Além de intervenções de caráter permanente como: túnel pergolado e banco lagarto. O resultado do evento foi positivo e desafiador por se tratar de inserção inovadora de Arte Relacional. Também foi possível realizar o levantamento e a restauração de obra de arte de Hassis nos pisos de *petit-pavé* do Largo Benjamin Constant, espaço público no centro da cidade, resgatando memória e ocasionando revitalização paisagística.

Durante o 5º Seminário Municipal de Arte Pública foi lançado um concurso público para intervenção artística na escadaria do Teatro da UBRO, local de realização do seminário, buscando valorizar o patrimônio histórico-arquitetônico da área e ampliar o acervo municipal de Arte Pública. A obra selecionada pela COMAP foi inaugurada em 2019, composta por uma série de sete esculturas chamadas “OsUbros”, que foram espalhadas pela escadaria.

Atualmente, além do acompanhamento de processos e intervenções artísticas em espaços públicos e em edificações, do mapeamento e vistoria de obras de Arte Pública e Monumentos, o setor de Arte Pública também participa de uma ação com outros entes da Prefeitura Municipal de Florianópolis, que visa erradicar pontos de descarte irregular de resíduos, contribuindo de maneira a qualificar espaços urbanos degradados e fomentar transformações locais por meio da viabilização de propostas e concursos de arte. Com isso, três áreas na parte continental da cidade receberam pinturas murais que contribuíram para qualificar o espaço, sendo bem recebidas pela comunidade.

Estas realizações e outras previstas para o futuro têm fortalecido o trabalho de gerenciamento da Arte Pública na cidade de Florianópolis. Vale destacar que uma

reforma administrativa recente criou na estrutura organizacional do IPUF o Departamento de Arte Pública, incorporado à Diretoria da Região Metropolitana. É de vital importância a estruturação do Departamento, bem como a avaliação das formas de gestão dos concursos, editais e curadorias, em virtude dos desafios que se apresentam.

O IPUF e a COMAP mantêm-se em permanente busca de novas práticas e formas de planejamento da paisagem urbana e da inserção da arte nos espaços públicos em consonância com a dinâmica própria da cidade contemporânea. A identificação de oportunidades para campos experimentais de Arte Pública é realizada em conjunto com outros setores, verificando-se demandas gerais e as possibilidades de implementação contextualizadas com o momento a realidade presente na *urbe*.

Marco histórico para Florianópolis, a entrega do restauro e reabertura do acesso de sua mais famosa ponte traz à tona grande potencial para o desenvolvimento de uma ação de Arte Pública, a fim de fomentar novos panoramas e ensejar discussões acerca da relação entre patrimônio histórico e as expressões artísticas da atualidade. Para isso, é imprescindível o conhecimento histórico do grande monumento e sua importância no contexto regional.

Hercílio Luz: O protagonismo de uma ponte

Inaugurada em 1926, a Ponte Hercílio Luz foi a primeira ligação construída entre a Ilha de Santa Catarina e o continente americano. Diversos fatores apontavam para a urgência de sua construção: desenvolver e abastecer a cidade, otimizar a circulação de pessoas e bens e "melhorar a comunicação entre a Capital e o resto do Estado, para eliminar a possibilidade, então existente, de mudar a Capital da Ilha para outro local." (ANDRADE, 1978, p. 153).

Idealizada inicialmente como Ponte da Independência, foi denominada Ponte Hercílio Luz em homenagem póstuma à personalidade do Governador homônimo que idealizou a obra, mas não pode vê-la construída. O acesso facilitado afirmou Florianópolis como centro político-administrativo de Santa Catarina, adquirindo credibilidade (LIMA, 2007).

Além de representar o "novo tipo de conexão viária que substitui a via marítima" (ADAMS, 2002, p. 71), a Ponte Hercílio Luz foi simbolicamente transformadora e tornou-se ícone referencial na paisagem urbana constituída, um monumento como o principal cartão-postal do Estado. Por suas características tão peculiares, "sua configuração tornou-se conhecida na história da engenharia como 'Ponte Tipo Florianópolis', por ser a primeira ponte pênsil com cabos de suspensão formados por barras de olhal." (BARTH et al., 2014, p. 2).

A importância das pontes no contexto citadino é vista também em, outros exemplos tais como a *Golden Gate* (Califórnia) – com características formais que lembram a Ponte Hercílio Luz - e, em um caso mais próximo, a Ponte Octávio Frias de Oliveira, em São Paulo, mais conhecida como Ponte Estaiada. São exemplos da relevância dessas construções não só por suas funções, mas igualmente pelos aspectos formais e por seu valor estético. É difícil imaginar a cidade de Florianópolis sem esse monumento, o que justifica os diferentes esforços para que ela voltasse a ser acessada, no início de 2020, pelos que aqui residem ou visitam a capital do Estado de Santa Catarina.[...] A ponte já faz parte do imaginário afetivo da população e inserida no consciente e inconsciente coletivo. Ela participou ativamente das várias etapas de desenvolvimento da cidade, tornando-se um marco referencial da história local. Além dos aspectos tecnológicos da singularidade da sua construção, está carregada de valores intangíveis. Desse modo, a ponte passou a ser o principal ícone da cidade e do estado de Santa Catarina. Sua imagem é reproduzida nos diversos meios de comunicação, muitas vezes representando a própria cidade [...] (BARTH et al., 2014, p. 10).

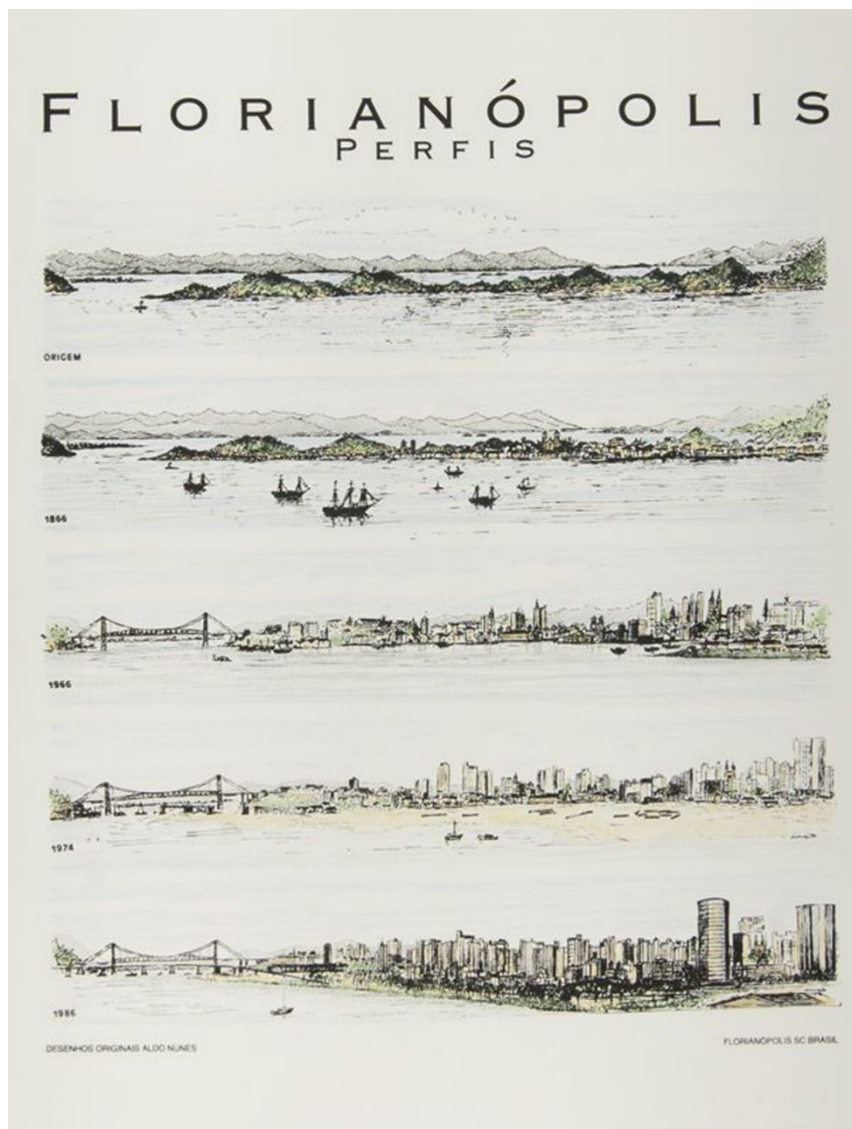


Fig. 1: Aldo Nunes, Florianópolis - Perfis desde a origem até 1986, s/ data. Serigrafia pintada com lápis de cor e grafite sobre papel, 55 x 48 cm. Disponível em <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-xx-e-xxi/attachment/20e21-3/>. Acesso em 29/8/2020.

Instalado no ambiente da cidade, o monumento – do latim *monumentum* e que deriva de *monere* (advertir, lembrar) - é algo que traz à lembrança (CHOAY, 2006). Sendo elemento construído e alocado em local de destaque na cidade, o monumento possui, portanto, a finalidade de fazer lembrar, seja um acontecimento, personalidade, tragédia, crença, por exemplo. Para Argan (2014), ele apresenta um componente histórico da cidade e se relaciona à determinadas visões ideológicas.

É importante destacar ainda que no período de fechamento da ponte por questões de segurança estrutural, entre 1982 e 1988 e desde 1991 até dezembro de 2019, interrompendo o que motivou sua construção – sua função primária de possibilitar a travessia, e o caráter de monumento foi cada vez mais evidenciado na Ponte Hercílio Luz, pois sua presença evocava uma memória, ao passo que enfatizava sua importância enquanto marco arquitetônico não só para o país, mas também a nível internacional. Isso contribuiu para que no final da década de 1990 tenha sido tombada como Patrimônio Histórico, Artístico e Arquitetônico Nacional.

Para Choay (2006, p. 11), patrimônio histórico é

a expressão que designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes dos seres humanos.

Nesse mesmo período, conquistada a relevância nacional da Ponte Hercílio Luz como bem tombado, percebeu-se a necessidade de restaurá-la e iniciou-se um processo que durou décadas. Com sua reabertura, o próprio percurso de circulação na ponte suscita o resgate de memórias dos transeuntes acerca do espaço visitado décadas atrás, muitos durante a infância. Neste ponto, funde-se a história da ponte com a história de vida de muitos dos visitantes. Como destaca o urbanista Kevin Lynch (1980, p. 11), “todo cidadão possui numerosas relações com alguma parte de sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações.”

Paralelamente ao restauro de sua parte física, tornou-se necessário “restaurar” também seu uso, ressignificando sua função e sua importância no contexto da cidade de Florianópolis. É nessa perspectiva que as iniciativas do projeto *Ponte Viva* estão sendo desenvolvidas pela gestão municipal.

Ponte Viva

Com a proximidade da reabertura da Ponte, o Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis intensificou, em 2017, um processo para discutir seu uso e acesso, identificando a necessidade de ampliar sua função para além dos aspectos que envolvem a mobilidade na cidade de Florianópolis. Deste modo, foi proposto o *Ponte Viva: Hercílio Luz para as Pessoas*¹, projeto que busca integrar o uso do bem tombado para mobilidade urbana às temáticas culturais, patrimoniais, turísticas, de lazer e esporte, a partir de uma visão local – a ponte e seu entorno – para se chegar a uma visão mais ampla: a ponte no contexto da região metropolitana. Para tanto, há a necessidade de um processo contínuo de gestão e planejamento, envolvendo poder público, empresas e a comunidade do entorno.

O *Ponte Viva* se insere em um Plano Urbanístico Integrado que contempla uma série de programas de intervenções distintos, englobando as diversas funções da Ponte Hercílio Luz enquanto construção arquitetônica, seu caráter simbólico, sua relevância histórica e turística para a cidade, com a verificação da relação entre a ponte e os que transitarem por ela, em especial pedestres, ciclistas e usuários de transporte público. O Projeto Específico de Urbanização prevê ações em espaços públicos, sistema viário e orlas, com qualificação de áreas verdes existentes e espaços urbanos específicos, buscando para isso a integração de instituições públicas nas diferentes esferas municipal, estadual e federal. Esses diferentes atores têm como objetivo elaborar e implementar intervenções que contemplam serviços de apoio e recepção aos turistas, comércio, criação de áreas para contemplação e instalação de dois museus que se complementam a partir de sua temática, sendo um na Ilha e outro no Continente. Pretende-se, ainda, realizar planejamento da ocupação das áreas adjacentes à ponte, compreendendo diretrizes e regramento para novas construções, buscando a valorização do patrimônio histórico e paisagístico.

Para fins de recorte deste trabalho, embora se considere que todas as temáticas a serem articuladas pelo *projeto Ponte Viva* tenham importância, trataremos de forma mais detalhada acerca das ações que envolvem os aspectos culturais e artísticos para a cidade a partir do projeto *Espaços Luz*.

Espaços Luz

O projeto *Espaços Luz* também se insere nas ações da Política Municipal de Arte Pública, coordenada pela COMAP/IPUF, que vem se debruçando sobre ele nos últimos anos. Esta iniciativa busca realizar intervenções artísticas em cerca de vinte espaços mapeados na região continental e insular próximas à Ponte Hercílio Luz, estabelecendo referenciais artísticos ao longo de eixos visuais pelos quais os transeuntes circulam e acessam visualmente, compondo com o tecido urbano e a Ponte Hercílio Luz uma costura, bem como materializar obras como pontos focais, elementos que marcam um local e se tornam referências de localização na cidade, chamando a atenção das pessoas. A definição dos pontos de intervenção (Figuras 2 e 3) foi realizada em conjunto com outros setores do IPUF que tratam do Desenho Urbano e Espaços Públicos e Mobilidade Urbana, podendo sofrer alterações ao longo do processo de viabilização e gestão do projeto.



Fig. 2 - Intervenções artísticas previstas no projeto Espaços Luz - Cabeceira insular da Ponte. Fonte: Acervo IPUF/ COMAP. **1-** Local de Memória: Museu Lara Ribas; **2-** Local de Memória: Corpo De Bombeiros; **3-** Pannel Mural e Fragmentos Escultóricos: Abaixo do Belvedere Hercílio Luz (Rua Almirante Lamego); **4-** Área Verde e Mirante: Encontro Rua Felipe Schmidt e Avenida Jornalista Rubens de Arruda Ramos; **5-** Pannel Mural: Praça Guerreiro da Fonseca; **6-** Série de painéis murais ou esculturas: Intervenções no eixo visual em direção à Ponte, ao longo da calçada da Alameda Adolfo Konder; **7-** Mobiliário e Ambiência, Fragmentos Escultóricos: Acesso Parque da Luz; **8-** Paisagismo, Mobiliário e Fragmentos Escultóricos: Confluência viária da Av. Rio Branco, Rua Felipe Schmidt, Rua Hoepcke e Rua Duarte Schutel; **9-** Pannel Mural e Ambiência: Encontro Rua Conselheiro Mafra e Escadaria Francisco Tolentino; **10-** Escultura e Mirante: Beira-Mar Insular em frente à Rua Arno Hoeschl.



Fig. 3 - Intervenções artísticas previstas no projeto Espaços Luz - Cabeceira continental da Ponte. Fonte: Acervo IPUF/ COMAP **1-** Escultura Conexão: Projeto piloto na Avenida Cláudio A. Barbosa (conhecida como Beira-Mar Continental); **2-** Local de Memória: Alusão ao antigo Forte São João; **3-** Local de Memória: Antiga Via abaixo da Ponte; **4-** Escultura e Ambiência: Beira-Mar Continental; **5-** Painel Mural: Muro ao longo da Rua Quatorze de Julho; **6-** Local de Memória: Imóvel da Companhia de Melhoramentos da Capital, **7-** Painel Mural: Muro Propriedade do Exército; **8-** Escultura: *Beira-Mar Continental*; **9-** Escultura e Ambiência: Passagem abaixo da Ponte Colombo Salles; **10-** Escultura: *Encontro* Rua Gen. Eurico Gaspar Dutra com Avenida Gov. Ivo Silveira; **11-** Arte Efêmera: Parque Coqueiros, ao lado do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina.

Luz no espaço: uma primeira experiência

Pretende-se que as obras vinculadas ao projeto utilizem elementos luminotécnicos e, quando possível, materiais oriundos do descarte após o restauro da ponte, o que está ainda em processo de negociação entre o IPUF/COMAP e os responsáveis por sua administração. A ideia de utilizar materiais descartados da Ponte é a de ressignificar a matéria, fazendo da apropriação das peças pelo artista um desafio em torno de fortes referenciais históricos. Com a luz na obra e consequentemente no espaço em que se insere, pretende-se dinamizar estes locais, alguns hoje subutilizados, configurando uma nova perspectiva com o circuito noturno de visitação, agregando vitalidade urbana em diferentes momentos do dia.

Atualmente o IPUF/COMAP conta com dois termos de compromisso firmados por empresas que fizeram uso do incentivo, com edifícios construídos próximo à ponte Hercílio Luz. A ideia é que os recursos sejam condensados para uma intervenção de maior volume, com o objetivo de contribuir de forma impactante, marcando o momento de transição urbanística na região e criando um elo com o contexto histórico e natural do lugar, dialogando com o monumento maior, a ponte.

O Projeto 'Espaços Luz' ao ampliar a oferta de opções e oportunidades de lazer, de convivência sócio-cultural e de visitação pública na área de entorno da Ponte Hercílio Luz, pretende ainda qualificar a paisagem urbana e natural destas áreas públicas; estabelecer referências históricas, culturais, artísticas e estéticas no espaço de uso público, e oportunizar o acesso público e gratuito à arte e à cultura com a constituição de acervo a céu aberto (INSTITUTO de Planejamento Urbano de Florianópolis, 2018).

Vale destacar que iniciativas semelhantes e bem-sucedidas, que permitem concentrar em áreas próximas obras a partir de um conceito curatorial, já ocorreram em outras cidades do estado de Santa Catarina como o Parque das Esculturas, em Brusque, e o Jardim das Esculturas, em São José, o que motivaram tal iniciativa em Florianópolis.

Nessa perspectiva, em 2017, a COMAP realizou uma intervenção piloto do projeto *Espaços Luz*, por meio de concurso para selecionar proposta de arte para a área pública nas proximidades da orla da Beira-Mar Continental, no bairro Estreito. A iniciativa foi viabilizada através do incentivo previsto por Lei, e previu também ambientação e melhorias paisagísticas na área de implantação, gerando atratividade e permanência de pessoas na área e criando mais um espaço de convivência e contemplação na cidade.

A COMAP selecionou a proposta intitulada *Conexão* (Figura 4), de autoria de Nani Eskelsen, artista que possui diversas obras no acervo de Arte Pública de Florianópolis. A artista utilizou o conceito de rizoma para propor a peça, integrando o que está sob a terra com o que se mostra – parte área da obra com cerca de dois metros de altura. Segundo a artista, a obra conecta a Ilha ao Continente, uma vez que estamos tratando de uma mesma cidade que é separada pelo mar e que liga essas duas áreas por suas pontes. Embora esta

proposta não tenha materiais da Ponte Hercílio Luz, pois sua utilização ainda está sendo negociada, a obra possui iluminação em sua estrutura tubular vazada, perceptível somente no período noturno, conforme prerrogativa do projeto *Espaços Luz*.



Fig. 4 - Nani Eskelsen, *Conexão*, 2018. Aço inox, 5.50 x 6.30m. Florianópolis. Fonte: Acervo IPUF/ COMAP.

A COMAP considera que a obra *Conexão* foi importante para áreas adjacentes à Ponte e vem motivando outras iniciativas próximas que estão qualificando a região, embora estas ações não façam parte do projeto *Espaços Luz*. Verificou-se o envolvimento de outros setores da administração pública e da comunidade, que cada vez mais valoriza iniciativas desta natureza, pois os sujeitos se sentem pertencentes àquele espaço.

Alinhamento das ações – Conceito curatorial

Embora Florianópolis tenha um acervo de mais de trezentas obras de Arte Pública constituído ao longo de mais de duas décadas pela Política Municipal coordenada pela COMAP/IPUF, é importante salientar que a inserção e instalação da maioria delas estava condicionada à área construtiva da edificação, à escolha dos artistas pelos construtores, a temáticas e estilos distintos, sem necessariamente existir um conceito curatorial que buscasse alguma relação entre esses elementos permanentes na paisagem urbana e entre outras obras próximas, por exemplo. Tais aspectos motivaram a reformulação dessa política através da Lei Complementar nº 482/2014, permitindo uma nova dinâmica para o cenário artístico.

Pretende-se que as intervenções do projeto *Espaços Luz* mantenham como espinha dorsal a diretriz de dialogar com o momento histórico de reabertura da ponte. O conceito curatorial é o que conecta de alguma forma as intervenções, que podem ocorrer em momentos distintos dada a natureza da captação de recursos: é necessário haver um empreendimento beneficiado com o acréscimo de potencial construtivo para que se promova o processo. A seleção objetivada ocorre por meio de concurso público, para garantir diversidade e isonomia no processo, almejando-se a ampliação do olhar dos sujeitos acerca da Arte Pública e da ponte, em um processo de valorização artística, cultural e paisagística.

E é neste sentido que destacamos o pensamento de Brites (1996) e de Furtado (2011):

Mesmo que pareça, como arquitetura, impositiva por ser pensada por um grupo restrito que inclui urbanistas, artistas e instâncias financiadoras sem a consulta prévia da população, a publicidade do espaço da arte revela também uma possibilidade emancipadora no sentido de permitir que, na interação, o espectador tenha autonomia de se utilizar da sensibilidade, da reflexão, da interrogação, da admiração e até mesmo da indiferença. Afinal, o fascínio da obra de arte reside em sua capacidade de retirar-nos temporariamente do real, de revelar-nos aspectos antes imperceptíveis, de promover um encontro de olhares que se convergem na obra, de possibilitar que olhemos o mundo, a existência humana, sociedade com os olhos do artista, oscilando constantemente entre o sensível e o inteligível [...]
(FURTADO, 2011, p. 333).

Considerando a importância da arte como produto cultural e a oportunidade lançada a partir de um novo momento para Florianópolis, espera-se despertar uma maneira mais atenta de se relacionar com a cidade contemporânea, sua memória e novas intervenções, transferindo ao olhar pessoal de cada transeunte a ressignificação única da paisagem urbana e o atravessamento de costuras e possibilidades da vida em sociedade.

Notas

¹ Para saber mais sobre o *Projeto Ponte Viva: Hercílio Luz para as Pessoas* ver website: Disponível em <http://ponte-viva.webflow.io>.

Referências

ADAMS, Betina. *Preservação Urbana: Gestão e Resgate de Uma História*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

ANDRADE, Djanira Maria Martins de. *A Influência da Ponte Hercílio Luz no Desenvolvimento da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

BARTH, Fernando; HAYASHI, Fernando A. Y; SILVEIRA, Wilson Jesus. Ponte Hercílio Luz: Restauração, Manutenção e Perspectivas de Usos. *Revista Técnico-Científica do IFSC* [recurso eletrônico]. Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 1-12, dez. 2014. Disponível em <https://periodicos.ifsc.edu.br/index.php/rtc/article/view/1551>. Acesso em 29/8/2020.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.

FLORIANÓPOLIS. Lei n° 3.255, de 3 de outubro de 1989. Autoriza a execução de pinturas e/ou obras de arte nas edificações, cria incentivo e dá outras providências. Florianópolis: Câmara Municipal de Florianópolis, 1989. Disponível em <http://www.cmf.sc.gov.br/legislacao>. Acesso em 10 maio 2019.

FLORIANÓPOLIS. Lei Complementar n° 01, de 14 de abril de 1997. Dispõe sobre o zoneamento, o uso e ocupação do solo no Distrito sede de Florianópolis e dá outras

providências. Florianópolis: Câmara Municipal de Florianópolis, 1997. Disponível em <http://www.cmf.sc.gov.br/legislacao>. Acesso em 8/6/2019.

FLORIANÓPOLIS. Lei Complementar n° 482, de 17 de janeiro de 2014. Institui o Plano Diretor de Urbanismo do Município de Florianópolis que dispõe sobre a política de desenvolvimento urbano, o plano de uso e ocupação, os instrumentos urbanísticos e o sistema de gestão. Florianópolis: Câmara Municipal de Florianópolis, 2014. Disponível em: <http://www.cmf.sc.gov.br/legislacao>. Acesso em 11/6/2019.

FURTADO, Rita Maria Magalhães. Estética, Cotidiano, Memória e Emancipação: possibilidades formadoras de Arte Pública. In: *Seminário Internacional sobre Arte Pública en Latinoamérica*. II., 2011, Vitória. Anais [...]. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 329-333.

INSTITUTO de Planejamento Urbano de Florianópolis. Ponte Viva. 2019. Disponível em <http://ponte-viva.webflow.io>. Acesso em 19/8/2020.

LIMA, Débora. *Ilha de Santa Catarina: Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PIRES, Lú; LUZ, Tânia. *Arte Pública em Florianópolis - 1990 - 2015*, Florianópolis. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016.

Representar o progresso: o frontão do Palácio da Exposição Nacional de 1866

Representar el progreso: el frontón del Palacio de
la Exposición Nacional de 1866

Alberto Martín Chillón
Universidade Federal do Rio de Janeiro
albertomchillon@gmail.com

Resumo

O antigo prédio da Casa da Moeda do Rio de Janeiro ostentou no século XIX três grandes frontões, hoje esquecidos. Através de uma análise documental e iconográfica comprovamos como esses frontões se relacionam estreitamente com símbolos ligados às Exposições Universais, levantando a hipótese de que fossem criados para a II Exposição Nacional brasileira de 1866, junto com algumas outras esculturas conservadas no prédio. Este conjunto sintetiza os valores de progresso e civilização, constituindo-se como uma materialização concreta do chamado projeto civilizatório do império, ao mesmo tempo que como um monumento ao futuro, comemorando a imagem que as elites imperiais ansiavam para a nação. A identificação deste frontão permite também à identificação de uma série de obras, alegorias do progresso e da civilização, possibilitando uma aproximação desde um ponto de vista artístico e concreto ao onnipresente projeto civilizatório oitocentista brasileiro.

Palavras-chave: exposições nacionais; exposições universais; projeto civilizatório do império; arte brasileira; século XIX

Resumen

El antiguo edificio de la Casa de la Moneda de Río de Janeiro tuvo en el siglo XIX tres grandes frontones, hoy olvidados. A través de un análisis documental e iconográfico comprobamos como estos frontones se relacionan de forma estrecha con símbolos ligados a las Exposiciones Universales, formulando la hipótesis de que fuesen realizados para la II Exposición Nacional brasileña de 1866, junto con otras obras conservadas en el edificio. Este conjunto sintetiza los valores de progreso y civilización, constituyéndose como una materialización concreta del llamado proyecto civilizador del imperio, al mismo tiempo que como un monumento al futuro, conmemorando la imagen que las élites imperiales deseaban para la nación. La identificación de este frontón permite también la identificación de una serie de obras, alegorías del progreso y de la civilización, posibilitando una aproximación desde el punto de vista artístico y concreto al omnipresente proyecto civilizador del imperio.

Palabras clave: exposiciones nacionales; exposiciones universales; proyecto civilizador; arte brasileño; siglo XIX

Introdução



Fig. 1 - Marc Ferrez. Casa da Moeda, c. 1885. negativo/vidro. gelatina/prata, i:/sp; 18 x 24 cm. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Pierre-Emile Levasseur em 1899 publicava uma gravura representando a antiga Casa da Moeda do Rio de Janeiro, atualmente Arquivo Nacional, onde, nos três frontões da edificação, hoje sem nenhum motivo que os enfeite, apareciam nitidamente três grandes relevos monumentais. A historiografia nada recolhe sobre estas possíveis obras, e não em poucas ocasiões este tipo de gravuras modificou ou literalmente recriou seus objetos de representação para adequá-los às expectativas e ideias preconcebidas do lugar de destino. No entanto, esta imagem estaria baseada, segundo inscrição na própria obra, numa fotografia de Marc Ferrez, o que permitiu uma fácil conferência da existência dos frontões, pois várias vistas da Casa da Moeda do fotógrafo, datadas aproximadamente entre 1880 e 1890, parte do acervo do Instituto Moreira Salles, mostram nitidamente os relevos.

Diante desta constatação, no presente texto nos perguntamos pela origem e realização dos frontões, sua finalidade e iconografia e a provável relevância de uma obra de grande tamanho, presente num espaço simbólico da Corte, onde já se comemorou a vitória da Guerra do Paraguai e para o qual se projetaram diversos monumentos. Por outra parte, pensamos na relação entre os frontões e o próprio prédio, a Casa da Moeda. Do mesmo modo, tentamos apresentar neste estudo inicial o alto poder simbólico, representativo e institucional das obras, entendendo-as como um monumento público, e em consequência refletindo sobre as especificidades e implicações que este gênero carrega, e sobre seu papel na formação e materialização da imagem nacional através de alguns dos seus valores mais importantes, como o progresso e a civilização.

Assim, este texto apresenta uma obra desconhecida e relevante no Oitocentos brasileiro, ao mesmo tempo em que a caracteriza como monumento público e a entende como um exemplo paradigmático e concreto da materialização dos anseios de progresso e modernidade nacionais, o tão presente projeto civilizatório do Império.

Uma obra desconhecida

Um dos primeiros registros gráficos do prédio da Casa da Moeda corresponde à imagem tomada pelo fotógrafo Camillo Vedani, datada em torno de 1865, na qual ainda não se apreciam os relevos nos frontões. Pela vaguidade das datações das

imagens resulta difícil definir uma cronologia exata, mas o que fica claro é que em 1866 os três relevos dos frontões já existiam, como mostram as fotografias presentes no Catálogo da II Exposição Nacional de 1866, celebrada no edifício. Do mesmo modo, os relevos permanecem anônimos até o momento, ainda que esteja documentada a atividade no prédio, especificamente no Salão do Trono, do escultor Giuseppe Berna (Semana Illustrada, n. 306, p. 2446), destacado marmorista italiano que poucos anos antes tinha realizado o mausoléu do visconde de Guaratiba.

A ideia de construir um Palácio da Exposição, não realizada durante o Império, remonta à I Exposição Nacional de 1861, celebrada no prédio da Escola Central. A Câmara Municipal solicitaria no começo de 1862 ao Governo os terrenos de Catumbi, do lado da Casa de Correção, para:

o aterro e embellezamento do campo de Santa Anna, até hoje abandonado, servindo exclusivamente aos misteres de lavadouro publico, e dando por esse modo a mais triste significação da incúria e deleixo das autoridades a quem incumbia velar por seu melhoramento (Arquivo Municipal, 19/6/1862, p. 3).

Para o acondicionamento do espaço foram apresentados os projetos de Victor Frond e Cesar Garnier e de Manoel José de Bessa, a câmbio do usufruto das futuras edificações. O primeiro previa a edificação no centro da praça de um edifício monumental, ao mesmo tempo palácio da exposição nacional e teatro nacional e o ajardinamento do campo seguindo o modelo dos Campos Elísios de Paris, com rios, fontes e cafés cantantes. Já Bessa pretendia transformar o campo em passeio público, edificando também um teatro e palácio ou casa da exposição nacional. Decidindo a Câmara a favor do primeiro projeto, os mesmos proponentes apresentaram um projeto ainda mais ambicioso, preferido e indicado pela Câmara ao Governo, construindo além do teatro e do palácio da exposição, um palácio imperial, e palácios para todas as repartições públicas na mesma praça, excetuando a Secretaria da Marinha. Se reuniram então no mesmo entorno à Câmara Municipal, o palácio do Senado, a Câmara dos Deputados e os Correios. Para isso, construiriam também uma grande praça do arsenal de guerra e alfândega e o alargamento de todas as ruas do Campo. No entanto, os planos não chegaram a se materializar e o Palácio da Exposição teve que ocupar as

dependências da futura Casa da Moeda, segundo aviso do ministro de Fazenda ao ministro de Agricultura (Correio Paulistano, 4/2/1866, p. 2).

Assim, embora o prédio fosse destinado à Casa da Moeda, em 1866 esta ainda não estava sediada nele, sendo utilizado como Palácio da Exposição Nacional. Por esse motivo, acreditamos que o frontão foi realizado com ocasião desta Exposição; sendo assim, o frontão do Palácio da Exposição Nacional e não da Casa da Moeda, ideia reforçada pela análise detalhada da iconografia dos relevos, e que traz novas significações e implicações para o conjunto. Para realizar esta análise iconográfica partimos de algumas obras relacionadas com as Exposições Universais, principalmente medalhas comemorativas, que permitirão situar estas obras dentro de uma tradição representativa associada à civilização, ao progresso, à indústria e às artes, sendo ao mesmo tempo uma representação da própria imagem nacional.

As exposições como festas do progresso e da civilização

As exposições nacionais e provinciais celebradas no Brasil durante o Segundo Reinado têm sido abordadas desde diversos pontos de vista, como histórico, econômico, antropológico ou social, mas raramente desde um ponto de vista artístico, o que sim acontece com as participações brasileiras nas Exposições Universais, principalmente da Philadelphia em 1876 e Paris em 1867 ou 1889.

Ainda que existissem exposições industriais nacionais com anterioridade, a primeira Exposição Universal foi celebrada em 1851 em Londres, no paradigmático Palácio de Cristal de Joseph Braxton, perfeito cenário para mostrar ao mundo a superioridade britânica na exposição de matérias primas e objetos manufaturados, que destacava os avanços industriais, técnicos, científicos e artísticos, indicadores do progresso, modernidade e civilização. Estas exposições em primeiro lugar lançavam uma mensagem de ordem política, mas também capitalista, definindo os países industriais diante daqueles menos civilizados, eminentemente agrícolas e produtores de matérias primas. Estes grandes encontros da modernidade permitiam desta forma a criação de laços econômicos, mas também do aprofundamento de relações diplomáticas e a construção das imagens nacionais perante o mundo, numa acirrada competição. Segundo Sanjad:

A historiografia define as exposições internacionais como fenômenos geopolíticos da modernidade, nos quais estariam associados a ordem burguesa que se expandia pelo mundo, os movimentos nacionalistas e colonialistas que moldaram as relações internacionais da época e a emergência de uma "rede expositiva" ou de uma "cultura de exposições" que conectava distintos espaços e tempos da humanidade, possibilitando o desenvolvimento de um repertório e de um padrão na linguagem dessas exposições (SANJAD, 2017, p. 5).

Como aponta Neves (1986), a segunda metade do século XIX “parece marcada por um otimismo que busca suas raízes numa nova fé laicizada que se afirma: aquela que encontra no princípio do progresso a explicação última da história”, apontando para “uma parusia terrena em que todos os povos do globo seriam finalmente atraídos para a seara da civilização” (NEVES, 1986, p. 18). Segundo a autora, o progresso permitia igualar todas as nações, pois todos percorreriam o caminho do progresso, ou seu sinônimo, a civilização, valores universais, estando só em diferentes níveis de desenvolvimento, afirmando o progresso como lei universal e o trabalho como fundamento de uma nova ética (NEVES, 1986, p. 30). Como afirma Kazan (2005, p. 234), ainda que o Brasil não se encaixasse nos padrões europeus de civilização, mostrava como progressivamente trabalhava rumo a eles, e esse lado civilizado era associado à monarquia e à figura do imperador.

A convite do Governo britânico, o Império Brasileiro começou os preparativos para selecionar os produtos e matérias primas que seriam apresentados na Exposição Universal de Londres de 1862, organizando uma série de exposições provinciais e uma grande Exposição Nacional em 1861, realizada na Escola Central, no Largo de São Francisco. A iniciativa de promover a Exposição partiu do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura e a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, que com o apoio do Governo, sob responsabilidade do Ministério de Comércio e Obras Públicas, conseguiu um sucesso de público, com mais de 50.000 visitantes.

Como explicita a publicação feita para a ocasião, ricamente ilustrada com gravuras, a exposição permitiria conhecer o estado da produção agrícola e industrial nacional, fomentando seu desenvolvimento, para concorrer “á aquella justa de progresso e civilização” que era a Exposição Universal de 1862. Como aponta Martins, os

expositores se dividiam em indústria agrícola, indústria fabril e manual, indústria metalúrgica, artes e produtos químicos, artigos manufaturados e belas artes, adicionando em 1866 uma seção externa com animais vivos e vegetais.

Em 19 de outubro de 1866, o imperador D. Pedro II inaugurou no prédio da Casa da Moeda a II Exposição Nacional, para, na estela da I Exposição Nacional, sustentar a posição alcançada, e “avançar na carreira do progresso, acompanhando esas nações que sustentão na actualidade o labarum da verdadeira civilização” (Auxiliador, 1866, p. 201-202). As exposições aparecem definidas como “manifestação da civilização das nacionalidades” (Auxiliador, 1866, p. 282) e nas palavras do próprio imperador:

são sempre as indicadoras gloriosas do camino andando, e nobre estímulo dos que sabem inspirar-se dos alheios exemplos.

E´ nestes públicos certamens que o trabalho se nobilita, que a sciencia se exalta e se aperfeiçoão as industrias. Os esforços individuais convertem-se em bem geral n´estas pugnas incruentas, em que, vencedores e vencidos, se encontrão na estrada da civilização (Auxiliador, 1866, p. 284).

A presença do Brasil nas Exposições Universais e a sua concorrência com as outras nações se tornam uma preocupação recorrente, ainda que a idoneidade desta participação criasse opiniões divergentes. Assim, esta participação seria “uma prova de pujança e desenvolvimento da inteligência de um povo culto, que se põe em pé de igualdade com os do velho mundo, inaugurando por este modo nova época na história do Brasil” (Semana Illustrada, n. 277, p. 3110). No entanto, segundo Kazan (2005, p. 232), a presença do Brasil “foi sempre de pouco destaque, chamando atenção mais como país exótico, exibidor premiado de produtos agrícolas, artesanato, plantas, animais e cultura exótica.”

De acordo com Pesavento, a Exposição de 1866 mostrou mais aparato que a de 1861, apresentando mais representações alegóricas da indústria, progresso e ciência (PESAVENTO, 1997, p. 130). Já na opinião de Rezende (2010, p. 130-131), as fotografias do catálogo publicado na ocasião mostravam um discurso visual da economia nacional em progresso, o que se traduzia na transformação de matérias-primas em objetos como peles, sapatos, chapéus, velas ou têxteis. O catálogo

divulgaria muito mais manufaturas e obras de arte que matérias primas “in natura”, que apareciam não como troféus, mas contidas em pequenos vidros. Nesse sentido, as fotografias do catálogo mostrariam como o exterior - o espaço da produção agrária - não era tão interessante, modernizado e organizado quanto o espaço interno das manufaturas e do consumo, visando apresentar produtos capazes “de entrar na permuta e circulação da indústria dos outros países” (Auxiliador, 1866, p. 317).

Da mesma forma que a primeira, a organização da II Exposição recaiu no Imperial Instituto Fluminense de Agricultura e a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional. A comissão esteve formada pelo presidente Conselheiro José Ildefonso de Souza Ramos, vice-presidente conselheiro Luiz Pedreira de Couto Ferraz, primeiro secretário Dr. Antonio José de Souza Rego, segundo secretário bacharel José Pereira Rego, e os membros Manoel Ferreira Lago, Joaquim Antonio de Azevedo, Dr. Gabriel Militão de Villanova Machado, Dr. Raphael Archanjo Galvão e Dr. Matheus da Cunha.

Os membros aparecem intensamente comprometidos com os avanços civilizatórios em vários campos, sendo membros das elites culturais e políticas. José Ildefonso de Souza Ramos (1812-1883), barão de Três Barras e 2º visconde de Jaguari, foi deputado e senador, ministro de Justiça, ministro dos Negócios do Império e conselheiro da seção de justiça do Conselho de Estado. O vice-presidente Luiz Pedreira de Couto Ferraz (1818-1886), visconde do Bom Retiro, foi o responsável pela reforma e metodização do sistema de ensino em diferentes níveis, como primário e secundário, da Academia Imperial de Belas Artes, e as Escolas de Medicina, além de ter criado o Imperial Instituto dos Cegos. José Pereira Rego (1816-1892), membro da Academia Imperial de Medicina, integrou e presidiu a Junta Central de Saúde Pública, responsável pelas medidas sanitárias para enfrentar a epidemia de febre amarela. Para Rego, as exposições nacionais “desenvolvem a indústria, aperfeiçoam as artes e engrandecem os países, sendo ao mesmo tempo o padrão pelo qual se pode aferir o estado de civilização e adiantamento de um povo” (REGO, 1869, p. 3).

Manoel Ferreira Lago (1816-1871) foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e primeiro secretário, além de diretor da seção de zoologia e anatomia comparada do Museu Nacional, sendo também bibliotecário. Joaquim Antonio de Azevedo (1819-1878), formado como ourives, já tinha proposto, em 16 de abril de

1855, a celebração de uma exposição industrial e agrícola em 1857 sem apoio público. Membro do Imperial Instituto e da Sociedade Auxiliadora “foi o autor da proposta de fundação da primeira escola de instrução primária noturna para adultos do país, cujo propósito era modernizar a indústria nacional, especialmente a agrícola, e assim inserir o Brasil na rota da civilização” (MIZUTA, 2012, p. 322), alcançado através da educação profissional, em sintonia com a Reforma Pedreira de 1855. Gabriel Militão de Villanova Machado (1827-1890), por sua vez, se preocupou com abastecimento de água e Raphael Archanjo Galvão Filho (1811-1882) foi vereador, deputado provincial, contador da tesouraria real, contador do tesouro, em 1856, e diretor geral de contabilidade, em 1864.

O frontão do Palácio da Exposição como símbolo do progresso



Fig. 2 - Marc Ferrez. Casa da Moeda (detalhe), c. 1885. negativo/vidro. gelatina/prata, i:/sp; 18 x 24 cm. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Como enfatizou o imperador no discurso de abertura, a exposição simbolizava “a união deste vasto império, baseado no futuro grandioso que lhe promettem tamanhas riquezas naturais derramadas por suas províncias” (Auxiliador, 1866, p. 32). Nesse sentido, o frontão pode se inserir numa série de monumentos muito mais preocupados em comemorar o futuro do que de celebrar o passado. Como aponta Paulo Knauss:

A vontade do futuro de paz e progresso se contrapôs à vontade de lembrança do passado de guerra, que corresponde à lógica da arte monumental. A imagem de um passado, ainda que glorioso, não bastava para representar a imagem do progresso capaz de

antecipar o futuro promissor. A imagem da transformação dos tempos exigia outros emblemas, que não estavam contidos na leitura linear da história e na imagem da perenidade do passado. Foi a arquitetura pública escolar que materializou esse discurso sobre o futuro próspero da sociedade nacional, sendo a educação o seu tema principal naquele contexto. A lógica da escultura monumental articulada na relação passado-presente não dava conta de representar o tempo do progresso. A escultura narrativa do monumento cívico não tinha referências plásticas para presentificar o futuro e contar sua história e tratar seu significado (KNAUSS, 2010).

O frontão do Palácio da II Exposição Nacional se relaciona estreitamente com outros monumentos ao futuro e ao progresso. Só alguns anos depois, em 1870, após a vitória na Guerra do Paraguai, o imperador rejeitaria a colocação de sua estátua equestre, sendo substituída por um monumento à Paz. Como mostra Knauss, “enquanto que o projeto da estátua monumental se caracterizou por valorizar a guerra, o projeto alternativo insistiu na paz” (KNAUSS, 2010), reforçado ainda mais pelo emprego do orçamento destinado à estátua para a construção de escolas no Rio de Janeiro, verdadeiros monumentos ao progresso.

A representação do futuro da nação se relaciona mais estreitamente com outro monumento público, o frontão do Cassino Fluminense, edifício inaugurado em 18 de setembro de 1860. Este frontão recorre também a uma figura central, um indígena alado, que coroa as musas, portadoras de instrumentos musicais, para criar uma alegoria sobre o progresso e as artes, mas também uma defesa da monarquia como sistema e uma exaltação do imperador. Os autores, Severo da Silva Quaresma, Quirino Antônio Vieira e João Duarte de Moraes, faziam parte da Sociedade Propagadora das Belas Artes, promotora do Liceu de Artes e Ofícios, instituição de ensino artístico e industrial, paralelo às iniciativas da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e os esforços de reforma e implementação de um ensino sistematizado, base da indústria. Os dois frontões compartilham a mensagem de um futuro promissor baseado no desenvolvimento das artes e consequentemente da indústria e o comércio através da proteção imperial. O próprio papel da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e seus membros em relação às artes precisam de maiores pesquisas, pois até o momento sabemos que financiaram os estudos de pelo

menos um artista, Honorato Manoel de Lima, expulso da Academia Imperial de Belas Artes, além de encomendar obras das que pouco sabemos.

Diante da impossibilidade de construir um Palácio da Exposição conforme a importância do evento, os frontões realizados no prédio da Casa da Moeda deviam sintetizar todos estes desejos de progresso e civilização, a unidade da nação e a construção de sua própria imagem. Assim, o “Palácio das Artes e da Indústria” (Semana Illustrada, n. 306, p. 2446) recorre à iconografia tradicionalmente usada neste tipo de exposições no mundo ocidental. Apesar da má qualidade das imagens conservadas, tentaremos agora desvendar as figuras representadas e seus sentidos. Os dois frontões laterais ostentam duas figuras aladas, a Fama, com a trombeta na mão, e um putto, segurando uma coroa de triunfo.

No frontão central, uma figura serve de eixo, apoiada num escudo com uma inscrição latina não decifrada, na sua mão esquerda segura um objeto não identificado e levanta o braço direito em ato de coroar com uma coroa semelhante as portadas pelos putti. O ato condiz com as fontes conservadas sobre a exposição, quando num artigo afirma que “a agricultura e a indústria pátria conquistarão a sua primeira gloriosa coroa” (AUXILIADOR, 1866, p. 201). Recorrendo à iconografia das exposições universais e nacionais, constatamos que em múltiplas ocasiões uma figura feminina, seja Minerva ou uma alegoria da nação ou da cidade, aparece coroando a arte e a indústria, como comprovamos na medalha comemorativa da Exposição Universal de Londres de 1851, no topo do Palácio da Indústria de Paris em 1855, arrematado com as estátuas da França coroando as artes e a indústria, na medalha da Exposição Universal de Paris de 1878, ou na medalha da Exposição Industrial de Alençon de 1888. Dessa forma, apesar de não ter sido possível identificar a figura, parece provável que fosse uma alegoria da nação ou da civilização, ideia reforçada pela disposição do frontão, cujo lado direito está dedicado às artes e às ciências e o esquerdo à indústria.

Do lado direito, e avançando em direção à figura central, destaca-se o grupo com as alegorias da pintura, com uma paleta; da escultura, com um busto; e da arquitetura, com uma planta. Detrás delas um fuste e um capitel, um putto segurando uma régua e uma esquadra. Seguidamente, outro putto que parece tocar um instrumento musical, um cavalete com lenço, um putto escrevendo, uma esfera

terrestre e livros no chão, no canto inferior. Toda uma exposição dos atributos tradicionais ligados com as artes e com as ciências, como a geometria, representada na régua e na esquadra, a geografia, representada na esfera terrestre, e a história, possivelmente representada com o putto escrevendo. A mesma figura escrevendo poderia também aludir à instrução, assim como os livros no chão, segundo o visto no texto, base para o desenvolvimento e o progresso.

Já o lado esquerdo aparece preenchido por uma série de figuras alusivas à indústria. A primeira, mais próxima à figura central, carrega uma ferramenta em sua mão direita e apoia a esquerda sobre uma roda dentada, uma engrenagem símbolo tradicional da indústria, amplamente representada na Corte, desde gravuras a esculturas ou monumentos efêmeros. Seguidamente, aparece a cerâmica, com um vaso nas mãos. Depois uma locomotiva, uma das peças mais destacadas na Exposição de 1861. A Estrada de Ferro D. Pedro II foi uma das maiores iniciativas modernizadoras do país, impulsionando a comunicação e o comércio, sendo especialmente importante para o transporte das matérias-primas como o café. Foi fundada pelo decreto 1599 em 9 de maio de 1855 como uma companhia formada por sócios, tendo alguns dos membros da comissão organizadora interesses e investimentos nesse campo.

O lado esquerdo se completa com três *putti* e vários objetos. O primeiro *putto* segura o caduceu de Mercúrio, deus do comércio. O segundo carrega um martelo e tem uma bigorna a seus pés. O terceiro leva um objeto não identificado em seus ombros, parecendo, por sua forma, um saco, talvez de café. Três objetos completam o conjunto: uma prensa, uma colmeia e uma retorta, objetos recorrentes como apreciamos na medalha da Exposição dos produtos industriais e agrícolas de Flandres de 1849, obra de Adrien Hippolyte Veyrat, no Musée Carnavalet.

Segundo o que pode ser visto, o lado esquerdo complementa a representação das artes, das ciências, da música e da instrução pública que aparecem no lado direito com a indústria e o comércio. Mais particularmente com as figura da própria indústria e do comércio, a cerâmica, o transporte - na figura da estrada de ferro - , a metalurgia, a agricultura ou produção de matérias-primas como o café, a prensa, a apicultura - pois a abelha é símbolo do trabalho e da virtude, da ordem, constância e atividade, ligada também à maçonaria, no mesmo sentido da Exposição, pois representaria o trabalho

peçoal, o aperfeiçoamento e o progresso - e a química, simbolizada pela retorta, recipiente de vidro destinado à destilação. Desse modo é clara a correspondência com as categorias estabelecidas pela Comissão Organizadora: indústria agrícola, indústria fabril e manual, indústria metalúrgica, artes e produtos químicos, artigos manufaturados e belas artes. Todos elementos muito comuns nas representações de exposições industriais, como vemos na Medalha da Exposição Artística e Industrial e Comercial de Melun de 1880, obra de Louis Maximilien Bourgeois.



Fig. 3 - Louis Maximilien Bourgeois, gravador. Medalha da Exposição Artística, Industrial e Comercial de Melun, 1880.

Todos estes elementos permitem situar este frontão dentro da tradição de representação das exposições industriais nacionais e universais ocidentais do século XIX, como Paris, Philadelphia, Flandres e uma longa lista de cidades. Ao mesmo tempo, esta constatação permite identificar este frontão como uma grande alegoria ao progresso e à civilização, um exemplo concreto do projeto civilizatório nas artes, a plasmação das ideias das elites culturais e econômicas, especialmente da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, que transformou o prédio da Casa da Moeda no Palácio da Exposição Nacional. Este caráter palaciano viu-se reforçado em primeiro lugar pelo Salão do Trono e, em segundo, pelas esculturas em mármore que enfeitaram o exterior do prédio. Embora não possamos confirmar se elas foram encomendadas para o Palácio ou já existiam no projeto para a Casa da Moeda, estas estátuas em mármore, anônimas, fruto das redes comerciais de esculturas quase seriadas repartidas por todo o ocidente, reafirmam a mensagem do frontão. Ainda que sem autoria ou origem definida, parece possível que o próprio escultor e marmorista Giuseppe Berna pudesse ter sido o vendedor das mesmas.

A escada aparece flanqueada por dois leões em mármore, os leões de Médici, um deles romano e o outro do século XVI, obra de Faminio Vacca, que enfeitavam a escada da Lógia dos leões da Villa Médici, até passar à Lógia dei Lanzi em 1789. Estes leões tiveram inumeráveis cópias, desde o Salão do Trono do Palácio Real de Madri até o Palácio Voronstov em Crimeia, passando pelo Palácio da II Exposição Nacional. Já no jardim interno se situam duas esculturas de tamanho pequeno, uma cópia da Vênus Itálica de Antonio Canova e uma Diana caçadora. Sem dúvida, a peça fundamental deste conjunto será a estátua em mármore de tamanho natural, hoje usada como fonte, uma alegoria da Abundância, portando a cornucópia e coroada de louro, em perfeita sintonia com os anseios dos organizadores da exposição de abundância e progresso.



Fig. 4 - Capa do Brazil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de B. Baptista Brasileiro, 1857.

A análise da iconografia do frontão não só permitiu identificá-lo como uma obra realizada para a II Exposição Nacional, mas também possibilitou pensar um conjunto de obras próximas. Além do caráter de monumento ao futuro que o aproxima às obras já mencionadas, esta iconografia permite a identificação de outras obras menos conhecidas, que à luz desta simbologia mostram uma relação próxima com o frontão e a representação da civilização e do progresso, como a medalha Independência do Brasil, obra de Joaquim José da Silva Guimarães. Nesta obra, de origem desconhecida, o gravurista remete à mesma iconografia para representar o Brasil, muito próximo à representação da França do grupo do Palácio da Indústria de Paris de 1855. Aparece portando a bandeira e com as suas correntes quebradas, rodeada por todos os símbolos que possibilitariam seu progresso. De novo na direita os símbolos das artes e na esquerda a indústria, a

agricultura, a estrada de ferro, o comércio e a metalurgia, com os mesmos elementos presentes no frontão.



Fig. 5 - Vista da área externa. Recordações da Exposição Nacional de 1866. Phot. Barbosa & Lobo: Rio de Janeiro, 1866. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Assim, a pesquisa da iconografia do progresso, que estamos realizando atualmente, mostra vários exemplos mais, que devem ser analisados individualmente e ao mesmo tempo como conjunto, para entender desde o ponto de vista artístico as implicações do projeto civilizatório do Império. Serão principalmente as instituições de ensino que recorrerão a esta iconografia, destacando-se especialmente a Sociedade Propagadora das Belas Artes. Uma mensagem muito próxima oferecem os diplomas outorgados pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, nos quais uma Minerva está rodeada por todos os símbolos alusivos às artes e às ciências, do mesmo modo que a capa do jornal *O Brazil Artístico*, publicado pela mesma sociedade em 1857. Assim, o frontão abre o caminho para a identificação e análise de um conjunto de obras de arte que de uma forma ou outra participam do onnipresente projeto, fundamental no século XIX brasileiro, e que permitem um melhor entendimento de sua dimensão e sua presença no campo artístico.

Em definitiva, o frontão do Palácio da Exposição Nacional de 1866 é uma das mais importantes esculturas públicas do Império, um manifesto de intenções das elites culturais e econômicas, assim como do próprio Governo e do Império, que representa a imagem de uma nação próspera, configurando-se como um

monumento ao futuro, sintetizando os anseios do projeto civilizatório, e assumindo uma linguagem própria das Exposições Nacionais e Universais. Como destaca Schwarcz, a presença constante do Brasil nas Exposições Universais, e por extensão nas Exposições Nacionais:

Diz muito do esforço do imperador e das elites da corte para veicular uma imagem diversa desse país distante, agrícola, monárquico e escravocrata, mas que queria se ver representado como uma nação moderna e cosmopolita (SCHWARCZ, p. 397).

Referências

KAZAN, Mariana Thomas. O Império do Brasil nas Exposições Universais: um projeto nacional de modernidade. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 37, p. 225-234, 2005.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>. Acesso em 21/6/2020.

MARTINS, Monica de Souza Nunes. O espetáculo da economia: a Primeira Exposição Nacional da Indústria no Império do Brasil, em 1861. *Topoi*. v. 21 n. 44. maio/ago., p. 497-517, 2020.

MIZUTA, Celina Midori Murasse. O pensamento do comendador Joaquim Antonio de Azevedo acerca da educação, industrialização e civilização. *Travessias*, v. 6, n. 2, p. 321-333, 2012.

NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: Finep, 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, *Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade no Século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

REZENDE, Livia Lazzaro. *The Raw and the Manufactured. Brazilian Modernity and National Identity as Projected in International Exhibitions (1862–1922)*. Tese de doutorado. Royal College of Art, 2010.

SANJAD, Nelson. Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina. *História e Ciências Saúde-Manguinhos*, v. 24, n. 3, p. 785-826, jul./set. 2017,.

SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

Auxiliador da Indústria Nacional. Rio de Janeiro, 1866.

Semana Ilustrada, n. 277, 1 abr. 1866.

Semana Ilustrada, n. 306, 21 de out.1866.

O artefato monumental paulistano a Ramos de Azevedo: processo de transfiguração do contexto e paisagem

El artefacto monumental paulistano a Ramos de Azevedo: proceso de transfiguración de contexto y paisaje

Amanda Regina Celli Lhobrigat
Universidade Estadual de Campinas
amandareginacelli@gmail.com

Haroldo Gallo
Universidade Estadual de Campinas
haroldogallo@uol.com.br

Resumo

Este artigo é fruto da pesquisa desenvolvida no Grupo cadastrado no CNPQ *Cultura e memória: diálogos permanência e inovação*, na linha “Criação, projeto e restauro: fundamentos e procedimentos” IA/UNICAMP. Recorte do Mestrado em curso no Instituto de Artes (IA-UNICAMP) sob o título *Memórias perdidas da arte urbana: ponderações sobre a descontextualização do Monumento a Ramos de Azevedo em São Paulo*. Com uma abordagem artística desenvolvemos na temática 1 (Monumentos e antimonumentos: maneiras de ocupação do espaço público) do III Seminário Nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil – GEAP BR uma análise destacando a necessidade de resiliência do artefato para sua permanência enquanto memória e das consequências de uma crise sofrida pelas paisagens em virtude do deslocamento do artefato em suas duas implantações.

Palavras-chave: arquitetura e urbanismo; arte; monumento a Ramos de Azevedo; paisagem cultural; conservação patrimonial

Resumen

Este artículo es el resultado parcial de la pesquisa desarrollado junto al grupo registrado em CNPQ “Cultura y memoria: diálogos permanencia e innovación” em la línea: “Creación, proyecto y restauración: fundamentos y procedimientos” IA/UNICAMP. Siendo un recorte de la Maestría en curso en el Instituto de Artes (IA-UNICAMP) titulado: “Memorias perdidas del arte urbano: ponderaciones acerca del desplazamiento del Monumento a Ramos de Azevedo en São Paulo”. Con un abordaje artístico desarrollamos en la temática 1 (Monumentos y antimonumentos: maneras de ocupación del espacio público) del III Seminario Nacional del Grupo de Estudios sobre Arte Pública en el Brasil – GEAP BR una análise de destaque a la necesidad de resiliencia del artefacto para su permanencia en el sentido de perpetuar a la memoria y de las consecuencias de unos crises sufrido por los paisajes en virtud del desplazamiento del artefacto en sus dos implantaciones.

Palabras clave: arquitectura y urbanismo; arte; monumento a Ramos de Azevedo; paisaje cultural; conservación patrimonial

Introdução

As paisagens urbanas sofreram grandes transformações a partir de meados do século XIX. No cenário internacional isto ocorreu paulatinamente a partir da primeira Revolução Industrial, devido às modificações decorrentes do novo modo produtivo e operacional das sociedades. No Brasil, este processo se manifestou mais tardia e intensamente em especial a partir dos anos 1950 e 1960.

É no contexto de transformação da cidade de São Paulo que destacamos nossa discussão. Sendo um possível paralelo com a situação inesperada vivida em 2020 em virtude da crise causada pela Pandemia COVID-19. Visto que trabalhamos os problemas impostos pela crise causada pela transferência de um artefato urbano (tanto para ele em si quanto para a paisagem urbana que o circunda) que promovia o embelezamento e promoção da memória em sua paisagem urbana original, e que apesar de sua resiliência em permanecer sobrevivendo em localidade distante da original para a qual foi transferido segue “mudo” por não ecoar os discursos

originais para os quais foi erigido e por não ter adquirido novas significações memorialísticas em seu novo contexto. Sendo uma advertência para nós enquanto indivíduos e para a arte em geral, neste contexto de crise mundial, da necessidade de crescermos, reinventando discursos, signos e significados a partir de situações adversas e não paralisarmos ou ainda retrocedermos.

Tal discussão decorre de pesquisa de mestrado, em desenvolvimento junto ao IA da UNICAMP com apoio de bolsa CAPES, tendo como problemática central as consequências do deslocamento do Monumento a Ramos de Azevedo da região da Luz, para a Cidade Universitária da USP (Universidade de São Paulo). O objetivo desta análise, é levantar as consequências para a paisagem das duas implantações do Monumento. Pretende-se demonstrar os impactos da mudança de paradigma urbanístico na cidade e sua relação com preservação de artefatos culturais pelo estudo de caso deste Monumento. Sua implantação e remoção ocorreram na vigência de dois planos urbanísticos: o Plano de Avenidas de Prestes Maia, 1930, e o Planejamento Urbano de Faria Lima, 1969. Essa sistematização será feita à luz das principais recomendações internacionais preservacionistas do período: as Cartas de Atenas de 1931, de Veneza de 1964 e a Declaração de Amsterdã de 1975. Pressupõe-se que elas não tenham sido observadas para o Artefato em si nem para a Cidade.

Na problematização do deslocamento do Monumento, que se deu inicialmente com seu desmonte em 1967, um dos cerne da discussão é a transfiguração ocorrida no contexto e paisagem da Região da Luz em São Paulo, tradicional eixo institucional e cultural da cidade que abriga importantes edifícios históricos e culturais, tais como: Teatro Sala São Paulo, Estação da Luz, Museu da Língua Portuguesa, Estação Júlio Prestes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Estação Pinacoteca e Memorial da Resistência, Museu de Arte Sacra, Regimento de Polícia 9 de Julho, Centro Cultural do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, entre outros.

Originalmente o Monumento, que tinha por missão homenagear a vida e obra do arquiteto Ramos de Azevedo, foi fruto de iniciativa popular de seus ex-alunos e colegas, depois acatada pela municipalidade, que, por ocasião de sua morte, julgaram por bem promover concurso público para construção de um marco em homenagem à memória do arquiteto. Tal Monumento foi originalmente implantado

em janeiro de 1934, defronte à atual Pinacoteca do Estado de São Paulo, na antiga Rua Tiradentes. Este *locus* de implantação foi escolhido pelos promotores do concurso em conjunto com a então prefeitura municipal, e o artista ítalo-brasileiro Galileo Emendabili, autor do projeto desta obra de arte, tirou partido das grandiosas formas, medidas e proporções do então Liceu de Artes e Ofícios (atual Pinacoteca) – projetado por Ramos de Azevedo. Como vemos a partir de trechos de seu memorial de projeto:

Tendo estudado demoradamente o local onde devia ser construído o monumento commemorativo [sic!] de RAMOS DE AZEVEDO, cheguei á [sic!] conclusão de que tal monumento, por circunstancias [sic!] especialissimas [sic!] do ambiente, deveria ter proporções grandiosas.

Sem proporções invulgares, seria impossível vencer os elementos circumstantes [sic!], posto que um destes elementos – o principal – que é o magnífico palacio [sic!] do Lyceu de Artes e Officios [sic!], construído com inefável carinho pelo próprio RAMOS DE AZEVEDO – tem um caráter architetonico [sic!] tão elevado, capaz de esmagar qualquer outra concepção que se lhe ponha ao lado. Assim, julguei indispensavel [sic!], além de um trabalho artistico [sic!] meritorio [sic!], tambem [sic!] uma proporção que correspondesse, ao menos em parte, ao imponente edificio [sic!] do Liceu. De mais a mais, pareceu-me ser obrigação indeclinavel [sic!], para o construtor do monumento, atêr-se [sic!] ás [sic!] normas classicas [sic!] da arquitetura, a fim de harmonizar com as linhas majestosas e calmas daquelle [sic!] bello [sic!] edificio. [...] (EMENDABILI, [entre 1929 e 1934], p. 28 e 29.)

O ponto de partida do autor foi estabelecer vínculos e diálogo entre os dois artefatos (o Monumento e o Liceu) e o lugar para a fixação das “proporções grandiosas” do monumento. Esse diálogo se dá tanto nas dimensões quanto na linguagem específica – constituído de elementos do repertório clássico –, estabelecendo vínculos efetivos entre os artefatos. É claro em seu discurso o vínculo do caráter total do monumento com as relações citadas e o seu contexto de implantação.



Fig. 1 - Monumento a Ramos de Azevedo em seu “lócus” original de implantação. Fonte: Acervo Biblioteca FAU/USP, autor e data: desconhecidos.

A conceituação aqui assumida de paisagem está na Recomendação da UNESCO sobre a “Conservação integrada das áreas de paisagens culturais como integrantes das políticas paisagísticas”: paisagem consiste na forma em que inúmeros relacionamentos individuais e/ou sociais se dão em determinado território topográfico em dado período, resultando em uma aparência fruto de ações ou de cuidados espaciais, de aspectos naturais e humanos e/ou de uma junção deles. Ela se define pelo seguinte tripé:

- É definida e caracterizada da maneira pela qual determinado território é percebido por um indivíduo ou por uma comunidade;
- Dá testemunho ao passado e ao presente do relacionamento existente entre os indivíduos e seu meio ambiente;
- Ajuda a especificar culturas locais, sensibilidades, práticas, crenças e tradições. (CONSELHO da Europa, 1995, p. 331-332)

Como discutiremos sequencialmente, o modelo do primeiro plano urbano, o Plano de Avenidas de São Paulo (1930) de Prestes Maia, foi influenciado pelas referências

internacionais do movimento *beautiful city*, baseando-se na construção de tecidos urbanos que permitiam o estabelecimento de sentidos entre o cidadão e o espaço urbano. Viabiliza a criação e apropriação entre sociedade e meio. Nele o monumento era um testemunho do passado que o deslocamento físico-temporal emudeceu.

É possível tanto especificar culturas locais relativas à concepção do Monumento em si, quanto problematizar as alterações de práticas e crenças para com um artefato que foi considerado à época importante e mobilizado recursos da comunidade local e verba municipal. Porém 33 anos depois dessa mobilização seu sentido empalideceu.

A transfiguração da paisagem urbana paulistana e os modelos urbanísticos

O Monumento a Ramos de Azevedo é um símbolo ambíguo das transformações nos séculos XIX e XX da cidade de São Paulo. Pode-se compreender, a partir da evolução do significado de Monumento expressa por Choay (2001), que tal ambiguidade é devida ao fato desta categoria de artefato, ter deixado de apenas simbolizar uma memória e passar a ser uma demonstração de poder, a partir do século XVIII. No final do século XX este termo passa a demonstrar que: ao “[...] prazer suscitado pela beleza do edifício sucedeu-se o encantamento ou o espanto, provocados pela proeza técnica e por uma versão moderna do colossal [...]” (CHOAY, 2001, p. 19 e 20). Sentido este, que vemos expresso inclusive na concepção de antimonumentos erguidos no decorrer dos anos, discutidos no presente seminário, mas que tangenciam o presente trabalho de pesquisa.

Composto por elementos da linguagem clássica, este Monumento guarda relação histórica com um período artístico-arquitetônico paulistano de transição. Sendo símbolo de uma era em que se buscou imprimir a imagem de progresso através da incorporação de estilo arquitetônico difundido na Europa a partir do Renascimento, guarda íntima inter-relação com a definição e demonstração histórica de que um Monumento é edificado em comemoração a um grande feito e/ou ainda em homenagem a uma personalidade notória. Contemporaneamente, ele pode ser definido como segue: “[...] 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, p. 97).

A sua narrativa, contudo, tornou-se com o tempo, *démodé*. Até os anos 1930 - quando da consolidação do Modernismo no Brasil, e em especial a partir do Estado Novo (1937/1946) ele era símbolo de progresso. De acordo com Del Rio e Gallo (2000), neste contexto houve campo para a expressão tardia do urbanismo modernista brasileiro, sendo este baseado em resoluções funcionais para a cidade em detrimento, muitas vezes, da criação de elos entre o cidadão e o espaço urbano que ocupa:

O ideário modernista internacional foi sumária e explicitamente expresso também no Brasil, pela vontade de construção de uma sociedade mais igualitária, de substituição da exaurida estética classicizante e historicista por uma "estética nova" da máquina, de industrialização nas cidades e promoção de uma nova classe operária – lastro político do Estado Novo - e de transformação de um país de caráter majoritariamente rural para majoritariamente urbano. Em síntese, este ideário de transformação e progresso, nosso espírito nacional e *Zeitgeist* da época – coincidente com nossa base positivista de ordem e progresso expressa na bandeira nacional – iria inevitavelmente apoiar-se nas expressões urbanísticas, concretizadas tardiamente se comparadas às expressões arquitetônicas. (DEL RIO; GALLO, 2000, p. 1-2)

A localização do monumento que além da vontade do concurso artístico, foi designada em criterioso estudo pelo Plano de Avenidas de 1930 que criou o sistema radial de circulação. Foi-lhe atribuído valor relevante e destacado por contextualizá-lo em via de primeira ordem: a Radial Anhangabaú-Tiradentes. A intenção do projeto era compor uma via “semirrápida” até Santana, de caráter equivalente às principais vias de então do vale, as avenidas Anhangabaú e Itororó. Por seu aspecto central de inter-relação eixo norte-sul, a Avenida Tiradentes, recebeu tratamento especial com cuidadoso projeto urbano paisagístico, incluindo a presença do Monumento a Ramos de Azevedo.

Mas, com a “evolução” no conceito de cidade entre as décadas de 1930 e 1960, e a dificuldade dos gestores públicos em dar continuidade a planejamentos

anteriores, a realidade demográfica paulistana era outra. Após trinta e cinco anos do Plano de Avenidas de 1930, bem como das prioridades norteadoras de pensamento de Faria Lima, o urbanismo paulistano tomou um caminho de primazia do rodoviário e dos transportes de massa: o propalado urbanismo rodoviário – conforme mencionado na conceituação de Del Rio e Gallo (2000).

Na gestão de Faria Lima o Monumento perdeu seu lugar (sendo desmontado em 1967), pois se desenvolveu um novo Plano Urbanístico pautado no aumento estrutural de transporte de massas e expansão do sistema viário. Ele cedeu espaço a uma das maiores realizações urbanas da era da tecnologia, o metrô:

Após seis anos de trégua, a administração Faria Lima volta à carga e vence a batalha, dando início aos trabalhos de desmontagem do monumento. Ao desafogamento [sic!] do trânsito sobrepõe-se um novo motivo: a construção da linha de metrô Santana-Jabaquara, que deveria passar pelo local. [...] O monumento a um dos precursores do progresso arquitetônico de S. Paulo dá lugar, assim, a um verdadeiro monumento à tecnologia moderna. (FABRIS, 1997, p. 48, grifo original).

A diferença de premissa estratégica do Plano Urbanístico Básico de São Paulo (1969), em relação ao Plano de Avenidas (1930) aparece claramente na priorização dos elementos de circulação urbana sobre quaisquer outros fatores. Ela já está identificada nesta atitude de desmonte do Monumento a Ramos de Azevedo em 1967, anterior à própria publicação do Plano. Fica também confirmada na introdução do quarto volume de tal diretriz, onde é dito que um de seus objetivos centrais é: “[...] propor um sistema de transportes que seja compatível com a estrutura urbana, adequado às futuras exigências do tráfego e consentâneo com os padrões necessários quanto à mobilidade e ao nível do serviço desejado”. (SÃO PAULO, 1969, p. 5)

Essa prioridade da circulação norteou o planejamento urbano paulistano desde então até os dias atuais, dando-se primazia às máquinas sob o pretexto de melhorar a qualidade de vida dos cidadãos. Em tese isso diminui o tempo dispendido nos deslocamentos moradia-trabalho, mas com o aumento populacional exponencial e a incompletude dos projetos iniciais de Faria Lima – dos 450 km inicialmente

projetados, apenas 366,4 km foram finalizados até 2018 – tal ideal não foi alcançado.

O urbanismo rodoviário paulistano teve como consequência a depreciação de espaços públicos de convivência e trocas humanas. Foi assim que o Monumento a Ramos de Azevedo, que simbolizava um dos princípios urbanísticos de Prestes Maia de embelezamento da cidade, passou a ser visto como um obstáculo ao seu crescimento e desenvolvimento. Após seu desmonte ele foi reinaugurado em 17 de dezembro 1975, na Cidade Universitária em frente ao IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas) numa praça batizada como Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Este contexto é completamente diverso do original. Sua nova implantação possui as características inóspitas do urbanismo modernista inerentes ao traçado da Cidade Universitária, e não guarda relação espacial e muito menos simbólica entre o artefato e sua nova espacialidade.

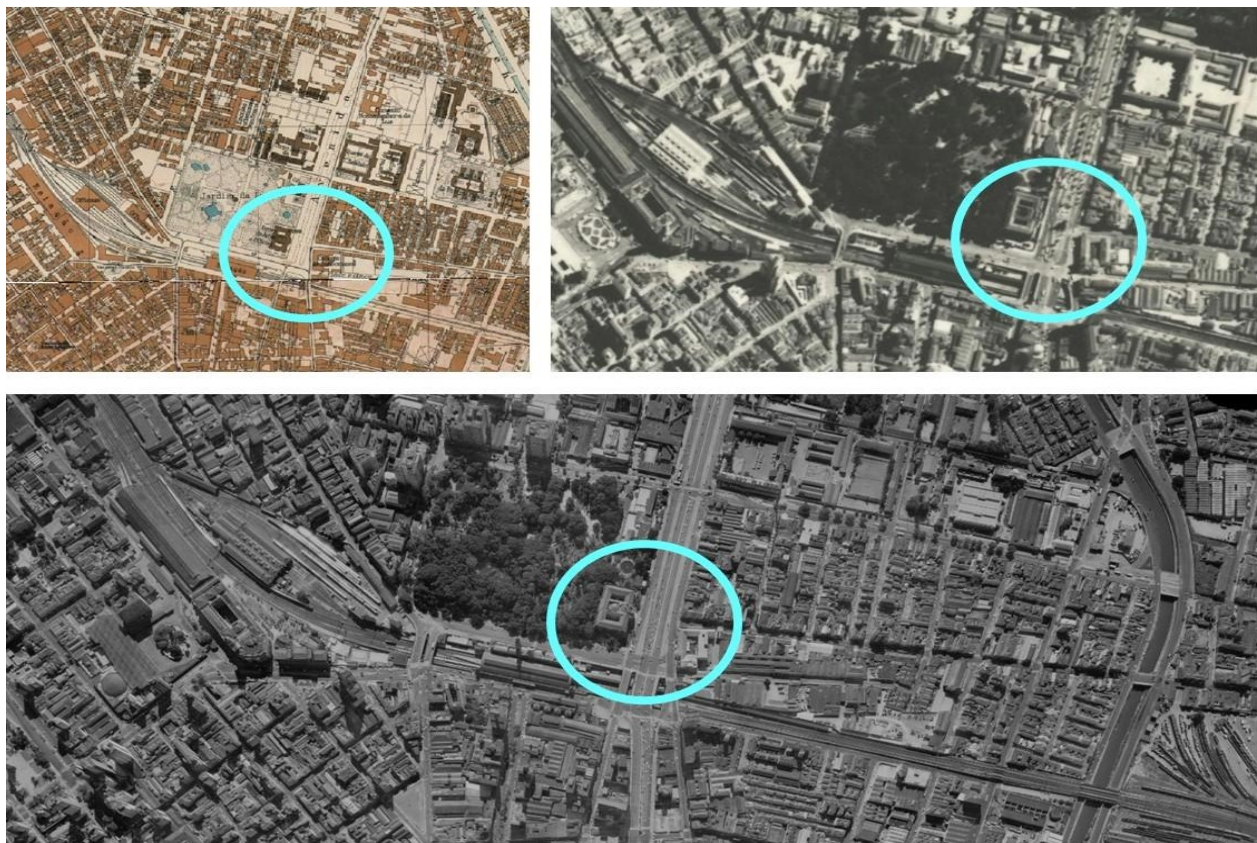


Fig. 2 - Região da Luz: 1930 (esq. sup.), 1962 (dir. sup.) e 1986 (inf.), destaque em cyan para “locus” original do Monumento a Ramos de Azevedo. Fonte: Geosampa e IGC; elaboração: LHOBRIGAT, 2019.

Esta decisão foi tomada descumprindo as recomendações internacionais que discutiam o assunto neste período. Esta desconsideração contribuirá para a configuração de cidades caóticas, as quais, de acordo com Del Rio e Gallo (2000), em virtude do zoneamento funcionalista decorrente do ideário modernista, tiveram suas centralidades históricas e bem servidas de infraestrutura urbana esvaziadas, gerando assim degradação urbana de difícil reversão, além do apagamento da memória e significados tão ricos inerentes às comunidades que habitavam nestas centralidades.

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

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. (TOLEDO, 2004, p. 97)

A paisagem urbana, enquanto expressão e/ou suporte artístico, tem sofrido degradação em decorrência das transformações das cidades, desde o Período Moderno. 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, p. 25).

Considere-se que os “lugares de memória”, de acordo com Nora (1993, p. 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”. Essa questão é evidente na seguinte declaração do Diário Popular, 26/11/1967:

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. (Diário Popular, 26/11/1967)

Este fator preocupante já estava presente na *Carta de Atenas* que discute a lamentável situação revelada desde o início da era da máquina devido ao crescimento ininterrupto dos interesses privados e 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, p. 55)

Nosso objeto de estudo demonstra tais consequências refletidas na perda sofrida pela Paisagem de sua implantação original, a região da Luz. Nessa imagem é possível identificar a presença de pedestres no espaço público permeado por elementos edificados artísticos e institucionais ligados à promoção da cultura. Características estas que, como já anunciado por Toledo (2004) ao tratar das características do século XX da cidade de São Paulo, eram escassas no centro. A região era usada como lazer e também, nas cercanias do Jardim da Luz, servia como palco para trocas comerciais. Era o “meio do caminho” para os extremos da cidade.



Fig. 3 - Monumento a Ramos de Azevedo e sua relação com seu entorno original.
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU/USP, autor e data: desconhecidos.

Na Imagem 4, posterior à retirada do Monumento e com a ampliação da Avenida Tiradentes, nota-se a clara substituição da presença humana pela máquina: o Monumento cedeu lugar aos veículos rodoviários. Mesmo as travessias de pedestre nesta região são praticamente inexistentes. Essa situação é criticamente denominada “Urbanismo Rodoviário”, como anunciado anteriormente. A intenção do deslocamento foi de desafogar o tráfego da região, o que não se sustentou no decorrer dos anos. Sem o Monumento, houve uma ruptura no seu antigo entorno, pois ele proporcionava um local de encontros e apropriações. Desde então, isso pode ter sido um dos fatores a contribuir para a crescente desumanização da região.

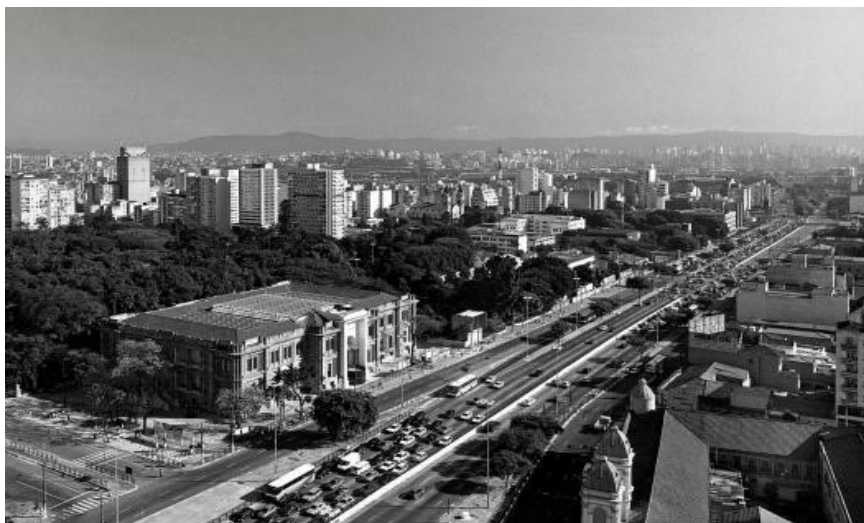


Fig. 4 - Avenida Tiradentes após retirada do Monumento a Ramos de Azevedo.
Fonte: Vitruvius, autor: Nelson Kon, data: desconhecida.

Além disso, perdeu-se uma referência evocativa de memória e da história da cidade de São Paulo, além da marginalização do monumento no contexto do conjunto da cidade. Em seu atual local de implantação na cidade universitária da USP (Universidade de São Paulo), não há apropriação do monumento como um local de permanência. Sua simbologia não mais dialoga com o contexto em que se insere. Isto foi constatado nas entrevistas 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, p. 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 para para admirar o trabalho... (estudante da escola politécnica da USP entrevistado por FREIRE, 1997, p. 266, grifos originais).

Recomendações internacionais e os paradigmas de conservação

A preservação cultural para a formação de memória e identidade, fenômeno recente, tem fundamentos explicitados a partir da metade do século XIX no universo europeu, adquirindo características de internacionalização crescentes, ampliando

territórios geográficos e conceituais. A interface entre os instrumentos de projeto, tanto relacionados com o artefato individualizado quanto com o contexto urbano também se deu num crescendo e já era disponível internacionalmente à época de elaboração dos planos aqui em questão, embora esses não os tenham incorporado.

Ressaltamos, então, as aproximações e distanciamentos dos planos urbanos em questão com esses conceitos seus contemporâneos. Reportamo-nos, assim, ao primeiro documento internacional de referência para a preservação patrimonial a *Carta de Atenas* que, incorporando referências da experiência europeia sobre a matéria à época, condenou as “operações de transferência de monumentos”: “[...] A conferência, no que concerne à conservação da escultura monumental, considera que retirar a obra do lugar para o qual ela havia sido criada é, em princípio, lamentável”. (CARTA de Atenas, 1931, p. 15).

Na Carta de Veneza de 1964, notamos uma evolução neste paradigma conservacionista, da qual emergem os conceitos de ambiência e de relação escalar. Seu sétimo artigo é contrário ao deslocamento de todo o artefato ou de partes dele, a menos que feito por questões excepcionais para sua salvaguarda e/ou por interesses nacional ou internacional: “Art. 7º O monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa. [...]” (CARTA de Veneza, 1964, p. 93).

À época da reinauguração do Monumento em sua nova localidade, como consequência do Plano Urbanístico Básico de Faria Lima, foi publicado outro documento referencial, a Declaração de Amsterdã de 1975 que consagrou o plano urbano como instrumento de proteção patrimonial ao considerar que “O planejamento das áreas urbanas e o planejamento físico territorial devem acolher as exigências da conservação do patrimônio arquitetônico e não as considerar de uma maneira parcial ou como um elemento secundário [...]” (DECLARAÇÃO de Amsterdã, 1975, p. 202). Dentre as considerações essenciais destacamos:

d) A conservação do patrimônio arquitetônico deve ser considerada não apenas como um problema marginal, mas como objetivo maior do planejamento das áreas urbanas e do planejamento físico territorial.

e) Os poderes locais, aos quais compete a maioria das decisões importantes em matéria de planejamento, são todos

particularmente responsáveis pela proteção do patrimônio arquitetônico e devem ajudar-se mutuamente através da troca de ideias e de informações. (DECLARAÇÃO de Amsterdã, 1975, p. 200).

Considerações Finais

As cidades sofreram profundas modificações em sua Paisagem em decorrência do avanço tecnológico advindo da industrialização. São Paulo, em especial na Região da Luz, é um exemplo deste ocorrido. E mesmo sendo ricamente equipado com infraestrutura urbana e importantes artefatos artístico-culturais, apresenta um panorama visual degradado. Em parte, por decisões de beneficiamento desta infraestrutura em detrimento do importante eixo Institucional Cultural que foi desde sua fundação, e até os dias de hoje. O deslocamento do *Monumento a Ramos de Azevedo*, promovido pelo então prefeito Faria Lima (1967) contribui para essa situação na medida em que seu Plano Urbano se pautou majoritariamente na funcionalidade. Essa postura esteve fortemente influenciada pelo contexto nacional e internacional de valorização da máquina sobre o humano, que ganhou força a partir do governo conhecido como Estado Novo.

Temos atualmente cidades destituídas de espaços propícios à memória, com imensos vazios de sentido e apropriação nos quais se proliferam as incertezas e inseguranças. Problematicamos aqui a profunda inter-relação entre o Planejamento Urbano e a Paisagem Artístico-Cultural da Cidade. Por mais necessário que seja acompanharmos o progresso e transformações inerentes a uma sociedade em desenvolvimento, é de suma importância a conservação de seu Patrimônio Cultural Edificado para o estabelecimento de relação entre os indivíduos e suas cidades. Isto teria sido evitado se tivessem sido incorporados aos planos urbanos da cidade as recomendações internacionais citadas, suas contemporâneas. Fato este que poderia colaborar para a apropriação da cidade por parte de seus habitantes.

Nesse quadro, aponta-se criticamente para perdas de duas naturezas, uma de apropriação e formação de memória e outra de autenticidade do monumento, uma vez que seu deslocamento, desmonte e reimplantação provocaram mutilações, perdas e descaracterização no artefato. Contudo, deixa-se uma questão no ar: a

alternativa de permanência desse monumento em seu sítio atual, que não é a que melhor atende à memória, é mesmo a única possível?

Ou como sugerimos na Introdução, poderíamos traçar novas perspectivas para este artefato e tantos outros que sofrem crises de desmonte e deslocamento, e a partir de tais crises agregar novos significados? Proporcionaríamos assim novas formas de interação com a cidade, seja por um reestudo de implantação para tal Monumento, ou propostas de Educação Patrimonial para gerar visitas e revisitas, de forma a promover sua resiliência e reinserção no contexto memorialístico cultural de São Paulo?

Quanto ao futuro, o vir a ser do *Monumento a Ramos de Azevedo*, artefato sobrevivente de inúmeras crises, mas que segue “mudo” na Cidade Universitária, USP; e a retomada das ações artístico-culturais no contexto de Pandemia COVID-19 cabe a nós enquanto pesquisadores e cidadãos escritores da história de nossa Cidade e nosso País, visitar sempre que possível a memória que nos circunda. Nos valendo de momentos difíceis como estes para uma análise introspectiva e silenciosa da digital que pretendemos perpetuar. Sendo como este trabalho de pesquisa, uma voz a tal *Monumento*, ressaltando a crise e a partir desta instigando reflexões. Para assim construirmos uma identidade sólida, tanto do ponto de vista artístico-cultural quanto social e comunitário. Ao invés de paralisarmos frente aos empecilhos, busquemos sempre uma alternativa resiliente.

Referências

CARTA de Atenas. Escritório de Museus da Sociedade das Nações, 1931. In: CURY, Isabelle (Org.). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. 3ª ed. ver. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p. 13-19.

CARTA de Veneza. Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios – II Congresso internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos, 1964. In: CURY, Isabelle (Org.). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. 3ª ed. ver. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p. 91-95.

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

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Estação Liberdade: Editora UNESP: São Paulo. 2001.

CONSELHO da Europa. Recomendação nº R (95) 9 – Sobre a conservação integrada das áreas de paisagens culturais como integrantes das políticas paisagísticas. In: CURY, Isabelle (Org.). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). *Cartas Patrimoniais*. 3ª ed. ver. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p. 329-345.

DEL RIO, Vicente; GALLO, Haroldo. O legado do urbanismo moderno no Brasil – Paradigma realizado ou projeto inacabado? *Revista Arquitextos*, 006.05 ano 1, nov. 2000, p. 1-4. Disponível em <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.006/958>. Acesso em 25/3/2020.

EMENDABILI, Galileo. “*Maquette*” do monumento a Ramos de Azevedo. [S.l.: s.n.], [entre 1928-1934].

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

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

GEOSAMPA. *Mapeamento 1930 – Sara*. Disponível em http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx. Acesso em 29/5/2019.

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.

MONUMENTO a Ramos de Azevedo será reconstruído em 90 dias. *Diário Popular*, São Paulo, 1º caderno, p. 13, 26/11/1967.

NORA, Pierre; tradução Yara Aun Khoury. Entre memória e história: A problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, n. 10, São Paulo, PUC-SP, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em 28/3/2018.

SÃO PAULO (cidade). Circulação e transportes. *Plano Urbanístico Básico*. Vol. 4. São Paulo: [s.n.], 1969.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, Duas cidades, 2004.

Fontes primárias:

- *Acervo de plantas arquitetônicas e documentos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP*: PDFs do projeto Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo e Villares – Monumento para Ramos de Azevedo.

A monumentalização da gravura: o Memorial do Pioneiro em Londrina (2007)

La monumentalización del grabado: el Memorial do Pioneiro en Londrina (2007)

Priscilla Perrud Silva
Universidade Federal Fluminense
llaperrud@gmail.com

Resumo

Neste texto pretendemos problematizar e discutir a questão do uso da gravura para compor o chamado *Memorial do Pioneiro*. O monumento, inaugurado em 2007, é constituído por um conjunto de totens em estilo modernista instalado na Praça 1º de Maio na área central da cidade de Londrina (PR). Tais totens trazem uma série de cópias em resina das matrizes xilográficas originais do artista Paulo Menten (1927-2011). Com isso, buscamos refletir sobre a elevação da gravura ao status de arte pública em um monumento idealizado com o intuito de se constituir como uma homenagem a um determinado grupo social e quiçá ao próprio artista.

Palavras-chave: *Memorial do Pioneiro*; Paulo Menten; gravura

Resumen

En este texto pretendemos discutir y discutir la cuestión del uso del grabado para componer el llamado *Memorial do Pioneiro*. El monumento, inaugurado en 2007, consiste en un conjunto de tótems de estilo modernista instalados en la Praça 1º de Maio en la zona central de la ciudad de Londrina (PR). Dichos tótems traen consigo una serie de copias en resina de las matrices grabadas en madera originales del artista Paulo Menten (1927-2011). Con esto, buscamos reflexionar sobre la elevación del grabado a la categoría de arte público en un monumento idealizado con la intención de constituirse en homenaje a un determinado grupo social y quizás al propio artista.

Palabras clave: *Memorial do Pioneiro*; Paulo Menten; grabado

Introdução

Quais questionamentos realizar em um caso no qual a gravura ganha status de arte pública em um monumento idealizado com o intuito de se constituir como uma homenagem a um determinado grupo social? Diante de tal problemática, pretendemos neste texto problematizar e discutir a questão do uso da gravura para compor o chamado *Memorial do Pioneiro*.

O monumento, inaugurado em 2007, é constituído por um conjunto de totens em estilo modernista instalado na Praça 1º de Maio na área central da cidade de Londrina (PR). Tais totens trazem uma série de imagens feitas resina, cópias das matrizes xilográficas originais do artista Paulo Menten (1927-2011).

Este memorial traz em si tensões e disputas entre a história oficial, a memória local e a história profissional pela consolidação de um discurso hegemônico sobre

a própria história da cidade e, mais especificamente, sobre a noção de pioneirismo e seus sujeitos. Contudo, não nos deteremos aqui sobre o que a historiadora Sonia Maria S. Lopes Adum referenciou como o “processo de construção social de seus sentidos” (ADUM, 2009, p. 9), mas buscaremos problematizar a partir da arte, de sua materialidade, o caráter de homenagem que foi atribuído ao Memorial dos Pioneiros.

Um olhar reflexivo: as discussões sobre o *Memorial do Pioneiro*

Ao longo de nosso trabalho de pesquisa no Doutorado, realizamos o levantamento e o balanço historiográfico das discussões sobre o artista Paulo Menten e sua produção artística. Dentre a bibliografia pesquisada, constatamos que os poucos trabalhos que buscavam tratar de suas obras estavam no geral circunscritos a um âmbito de produção acadêmica local, e se detinham em sua maioria sobre uma de suas principais obras, o *Memorial do Pioneiro*. Neste ponto, se destacaram as discussões oriundas das áreas de Ciências Sociais e de História.

Na área de Ciências Sociais, o *Memorial do Pioneiro* foi elencado como objeto e fonte de pesquisa no âmbito de estudos dos projetos: “Memória coletiva e patrimônio cultural: discursos sobre a cidade”, desenvolvido entre 2007 e 2010, e “Patrimônio Cultural: discursos sobre lugares de memória”, desenvolvido entre 2010 e 2012. Ambos coordenados pela Prof^a Dra. Ana Cleide Chiarotti Cesário do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e dos quais se derivam algumas produções acadêmicas e pesquisas de iniciação científica. Dos subprojetos de pesquisa desenvolvidos na graduação, estão, por exemplo, o trabalho de conclusão de curso (TCC) de Diego Ferreira Valladares Soares intitulado: *Memorial do Pioneiro: um debate, muitas questões* e o TCC de Suzana da Silva Ferreira, *Os sentidos do trabalho nos totens do Memorial do Pioneiro*.

O *Memorial do Pioneiro* também se constituiu como fonte e objeto de pesquisa para trabalhos oriundos da intersecção entre as esferas de discussão da História, da Memória e do Patrimônio Cultural, na qual se destacam os trabalhos de Bruno Sanches Mariante da Silva e de Edson José Holtz Leme. Com isso, no geral,

constatamos que as pesquisas buscam se concentrar nas reflexões acerca dos processos de construção dos sentidos da noção de pioneirismo e de seus sujeitos, das representações do trabalho e da visibilidade dos marginalizados e esquecidos: os indígenas, as mulheres, as crianças e todos aqueles que não “venceram” ao longo da história da cidade. Mas, e a materialidade, a fenomenologia artística deste monumento? Afinal, uma obra não é só um objeto artístico em si, ela também é um acontecimento, um processo. E com isso:

Devo ressaltar que sob o ponto de vista da história, o estudo de uma imagem urbana deve ir além do inventário e descrição da peça produzida, deve, ao mesmo tempo, desvendar as iniciativas de sua construção, valorizar as propostas recusadas, e, se possível, perceber como foi recebida pela população, através de solenidades de inauguração e testemunhos. (ADUM, 2009, p. 9)

Um monumento em processo: do projeto à inauguração

Sendo assim, é importante sinalizar que a fim de tecer a crônica do *Memorial do Pioneiro*, nos basearemos principalmente nos escritos dos historiadores Sonia Maria S. Lopes Adum (2009) e Edson Holtz Leme (2013, p. 106-113) e das sociólogas Ana Maria Chiarotti de Almeida e Ana Cleide Chiarotti Cesário (2011), os quais efetivamente se debruçaram sobre o tema. Com isso, mesmo após uma série de intervenções arquitetônicas no edifício do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss ao longo dos anos, em 2004, ainda pretendia-se realizar mais uma intervenção significativa com a concretização do chamado Projeto *Memorial do Pioneiro*. Tal projeto havia sido pensado pela então Diretoria do MHL e pela Associação de Amigos do Museu (ASAM), tendo em vista a necessidade de se construir uma cobertura para a proteção de dois vagões, um tênder e uma locomotiva que seriam expostos na plataforma do prédio, antiga estação ferroviária da cidade. Inicialmente, além da cobertura, também se planejou a construção de um anexo ao edifício que comportasse um memorial em homenagem aos pioneiros do processo de colonização do município, sob a perspectiva de uma história oficial consagrada, inclusive, na narrativa da exposição de longa duração do próprio MHL.

Com isso, se iniciaria uma série de disputas que se estenderiam por cerca de dois anos e oito meses. Na época, a Diretoria do MHL e a ASAM haviam conseguido levantar, via o deputado federal Alex Canziani, uma verba de 240 mil reais do orçamento do Ministério do Turismo para sua execução, sendo que o município deveria oferecer uma contrapartida de 40 mil reais, de acordo com o diretor de Turismo da Companhia de Desenvolvimento de Londrina (CODEL), Newton Felício. Os conflitos se iniciaram com o lançamento, em setembro de 2004, de um concurso nacional de projetos para a construção do *Memorial do Pioneiro* pela Prefeitura Municipal. Resultado de uma parceria com a ASAM e com o Clube de Engenharia e Arquitetura de Londrina (Ceal), e por determinação da Diretoria do MHL, o concurso visava a seleção de um projeto arquitetônico que propusesse uma interferência mínima no edifício, a ser construído de forma contígua à plataforma.

No final do ano de 2004, a imprensa anuncia o projeto vencedor. De autoria do arquiteto Renato Mateus Gorne Viani, o projeto tinha uma concepção estilística contemporânea, consistindo em uma cúpula em forma de meia parábola com um desenho curvilíneo e trazia, como componentes arquitetônicos principais, ligas metálicas, vidros e uma estrutura de refrigeração inovadora. Além de abrigar os carros ferroviários, o projeto também previa um espaço para eventos e um painel comemorativo como memorial, totalizando uma área de cerca de 360 m². Segundo o próprio arquiteto, na concepção do projeto buscou-se lançar mão de elementos que trouxessem inovação, ao mesmo tempo que preservassem as estruturas originais do edifício, seguindo as normas internacionais da Carta de Lisboa, a qual rege as diretrizes sobre os patrimônios culturais edificados. A previsão era a de que a obra fosse iniciada e finalizada em 2005.

Com a divulgação do desenho pela imprensa, houve uma forte reação contrária por parte de diversos setores da comunidade local, dentre eles arquitetos e historiadores, com o argumento de que o projeto descaracterizaria o edifício, mesmo com a transparência prevista para a estrutura. Com isso, em 2 de junho de 2005, o secretário de Cultura convoca uma audiência pública para debater e tentar resolver a questão. A mesa, mediada pelo próprio secretário, foi composta por representantes convidados da Câmara Municipal, do Conselho Municipal de Planejamento Urbano, da UEL, então representada pelo Departamento de História,

e da Secretaria Municipal de Cultura, representada pela Divisão do Patrimônio Histórico. Acompanhando da plateia, estudantes universitários, membros da ASAM, do Ceal, do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Londrina (IPPUL), além da comunidade no geral.

A disputa se deu principalmente entre a Diretoria do MHL e a ASAM que defendiam o projeto, e os contrários a este devido à problemática da descaracterização de um prédio que, apesar de não ser formalmente tombado em nenhuma das esferas do poder público, se constitui enquanto um patrimônio cultural de caráter afetivo por parte da comunidade. Em meio ao debate cogitou-se a transferência da construção do *Memorial do Pioneiro* para um terreno da própria Prefeitura, situado próximo ao MHL, entre a chamada Super Creche e o Pronto Atendimento Infantil (PAI), mas não houve acordo. A disputa continuava e com ela a suspensão do projeto. Mas apesar de seu embasamento nas questões das políticas públicas para a preservação do patrimônio cultural, este primeiro embate logo seria esquecido.

Pois, naquele mesmo mês, parte da comunidade tomou a iniciativa de realizar um abaixo-assinado para reivindicar junto ao então Prefeito, Nedson Micheletti, que o *Memorial do Pioneiro* fosse construído ao lado da Praça 1º de Maio. Para tentar solucionar a questão, a sugestão foi acatada e junto ao IPPUL foi elaborado um segundo projeto, no qual se propôs um monumento que seria instalado na travessa Maestro Egídio Camargo Amaral, uma travessa de paralelepípedos em frente a referida praça, mais conhecida como Praça da Concha Acústica, outro importante marco histórico da cidade. Mas, com isso, uma nova disputa se iniciava.

A travessa seria então fechada para a passagem de veículos e o *Memorial do Pioneiro* instalado em sua lateral. Com o processo de construção do monumento, a Prefeitura também se pôs a revitalizar o espaço da praça e o seu entorno. Mas diante disso, outra parte da mesma comunidade, principalmente os moradores e os comerciantes do entorno da praça, se colocou como contrária à instalação do monumento no local, com o argumento de que a transformação da área em um “calçadão” viria a impedir o fluxo e o estacionamento de veículos. A disputa a partir daí ganharia novas proporções.

A nova disputa se instalou nas páginas dos jornais e entre a comunidade, que se questionava acerca dos prós e contras em relação à construção do Memorial, ao longo de todo o acidentado processo de execução do projeto, o qual acarretou muitas críticas ao poder público municipal na época.

Chegado o dia da inauguração, em 1º de maio de 2007, a cerimônia caracterizou-se pela ambientação no ano de 1957, data de inauguração da Concha Acústica e Dia do Trabalhador. Assim, estavam presentes fotógrafos de lambe-lambe, carrinhos de pipoca e de algodão-doce, além de alunos da Escola Municipal de Teatro com trajes de época circulando pela praça. A Banda de Músicos de Londrina tocou uma seleção de dobrados e de músicas de época, seguidos pela apresentação do Grupo de Sanfona Evelina Grandis e de um show de Inezita Barroso. O ápice da inauguração foi quando chegou a praça a Catita, o primeiro ônibus da empresa fundada no começo da cidade, com os pioneiros que partiram do MHL até o *Memorial do Pioneiro*.

O memorial como arte pública: a monumentalização da gravura

Ao se discutir a questão do *Memorial do Pioneiro*, em sua maioria, as discussões sinalizam uma contraposição conceitual e simbólica das noções de trabalho e de pioneirismo, contrapondo o monumento à sua localização espacial, se utilizando como referência a Praça 1º de Maio e a Concha Acústica, por este ser um espaço urbano ligado às camadas populares da comunidade. Na praça funcionou a 3ª estação rodoviária da cidade, que após uma revitalização na década de 1950, recebeu a Concha Acústica em comemoração ao Dia do Trabalhador, a qual se tornou um palco importante de manifestações políticas, culturais e religiosas na cidade. E o Memorial não está sozinho: além da referida Concha Acústica, ali também está o busto do Senador Souza Naves, integrando-o a monumentos mais antigos da área.

Contudo, outro aspecto deste monumento tem visibilidade quando nos voltamos para o outro lado da travessa, pois além de se situar em frente à praça, ela também se situa em frente ao prédio da Secretaria Municipal de Cultura, a antiga Casa da Criança, projetado pelo arquiteto modernista João Batista Vilanova Artigas.

Londrina é uma cidade demarcada por fases distintas em sua arquitetura. A arquitetura em madeira foi predominante na fase de colonização até meados dos anos 1950, quando foi substituída em grande parte pela alvenaria em estilo art déco. Em meados dos anos 1950 e 1960, época do auge da cidade, o modernismo passou a ser o principal estilo com exemplares da arquitetura de Vilanova Artigas e de Oscar Niemeyer, além do urbanismo de Prestes Maia e o paisagismo de Burle Max. Não por acaso que o conjunto monumental foi concebido a partir do estilo modernista e nos perguntamos até mesmo se a proposta dos totens, de certa forma, também não estava ligada aos valores do primitivismo de um modernismo já consagrado como tradição.

Com a execução do segundo projeto do *Memorial do Pioneiro*, a ideia inicial de um painel comemorativo instalado no interior de um anexo foi alterada. Tendo em vista a instalação de um monumento ao ar livre em praça pública, foi construído, portanto, um conjunto monumental, que consistiu em 17 totens de concreto, enfileirados ao lado direito da travessa. No primeiro e no último totens, havia uma placa de apresentação do monumento. Nos outros 15 totens em formato de paralelepípedos verticais, cada um apresentando quatro placas, uma para cada face do totem, feitas em resina de mármore visualmente semelhante ao bronze, mas de baixo custo.

Algo que nos chama a atenção é a ausência de citação da autoria do projeto dos totens ou dos textos nele apresentados. O que se sabe é que em agosto de 2006, o artista Paulo Menten é escolhido para ilustrar uma das faces de cada totem do memorial. Ele chega a ser chamado de “pai” dos totens, mas somente de suas ilustrações e não do conjunto do projeto.

Com isso, para cada totem, uma das faces apresentava uma imitação em resina de uma matriz xilográfica de autoria de Paulo Menten, realizada por Roberto Vendrameto. A presença da gravura na arte pública tem como seu principal expoente as obras da gravadora Maria Bonomi, feitas em escala monumental salientando o gesto, o ato de gravar. No caso do *Memorial do Pioneiro*, o sentido que se dá a gravura é a monumentalização de sua tradição ao trazer a matriz de uma técnica tradicional como arte pública, para além da monumentalização da obra do próprio artista radicado na cidade e também homenageado.

Desta maneira, as imagens receberam os títulos de: Pioneiros de Londrina, Índio Paranaense, Pioneiros, Paisagem Urbana, Londrina ao Sol - 1935, Londrina Antiga - Paisagem Urbana 1, Série Pioneiro, Londrina Antiga 2 - Paisagem Urbana 2, Porta de Bar, Catita, Homem Pioneiro, Menina Pioneira, Mulher Pioneira, Londrina Antiga - Paisagem Urbana 3. O 15º totem teve sua placa de identificação furtada.

O segundo totem, Pioneiros de Londrina, presta uma homenagem aos pioneiros da cidade a partir de uma conceituação mais ampla, dando visibilidade aos pioneiros desconhecidos e aos desbravadores. O terceiro totem, traz a presença dos povos indígenas, apresentando fragmentos de narrativas do povo kaingang em sua língua, única etnia remanescente dos primeiros habitantes da região nos dias atuais da Terra Indígena do Apucarantina, reserva situada no município de Tamarana, ex-distrito rural de Londrina (LEME, 2013, p. 112).

Os demais 13 totens exibem em ordem alfabética, uma listagem de 3.800 nomes dos que foram considerados pioneiros da cidade mediante novos critérios cronológicos, agora considerando-se pioneiros aqueles que chegaram à cidade entre os anos de 1929 e 1939 e não somente até 1935. A fim de se realizar este levantamento, a Secretaria Municipal da Cultura divulgou nos meios de comunicação locais, a abertura do cadastro para que as pessoas que haviam vindo nesta primeira década pudessem se inscrever preenchendo uma ficha no MHL. Com isso, foi efetuado um cruzamento de informações deste novo cadastro com o antigo. Esta também foi uma maneira de sanar parte da demanda do primeiro projeto do memorial, mas que também não foi isenta de críticas, por conta da necessidade em se estabelecer uma data limite para tal listagem.

Os trabalhos do *Memorial do Pioneiro* remetem a outras obras do artista. Paulo Menten já havia feito o mesmo com imagens antigas de outras cidades por onde passou, como São Paulo e São Caetano do Sul, onde o artista se utilizava de fotografias de cunho histórico destas localidades, e em parte realizando um processo semelhante à chamada gravura de tradução, também conhecida como gravura de reprodução, fazia uma releitura dessas fotografias em diferentes técnicas da gravura.

Ao se radicar em Londrina, havia feito o mesmo com imagens antigas da cidade, pois “o artista plástico, que já trabalhava com gravuras em madeira e metal, entrou em

contato com as fotos dos pioneiros. A arquitetura e as roupas dos colonos inspiraram uma série de trabalhos em xilogravura, a Coleção Londrina, feita na década de 90.” (ARTE, 2005, p. 4)

Assim, em algumas fontes nos é referenciado que seriam as mesmas obras: “São esses trabalhos em xilogravura que foram reproduzidos no Memorial. As obras foram inspiradas na arquitetura, nas roupas dos colonos, entre outros aspectos da Londrina antiga.” (PAULO, 2007, p. 1), algo, que entretanto, ainda não se pôde confirmar. Resta saber também como o artista teria tido acesso a estas fotografias, se havia sido diretamente da reprodução em jornais e outros periódicos ou se o próprio MHL lhe teria cedido estas imagens.

O desejo de ver sua obra reconhecida se traduz também no esforço do próprio artista em se fazer presente na inauguração do monumento, apesar de sua condição delicada de saúde, nas palavras do então Secretário Municipal de Cultura, Luciano Bitencourt:

O mais impressionante nele é o apego à vida. A presença dele na inauguração do *Memorial do Pioneiro* chamou a atenção de todos. Foi, sem dúvida, um sacrifício para o Paulo, mas sem nenhuma autocomiseração. Ele simplesmente achou importante estar ali naquele momento. (BRIGUET, 2007, p. 17)

A importância da presença de Paulo Menten se faz sentir não somente na cerimônia, mas nos mundos da arte de Londrina. Seu reconhecimento entre suas redes de cooperação se traduzem nas falas dos que estavam ao seu redor, como no caso da Diretora do Museu de Arte de Londrina (MAL) na época, Sandra Jóia: “O Paulo é um marco histórico. Veio de São Paulo há mais de 20 anos, e trouxe a arte da gravura para Londrina. Foi o mestre de muitos artistas e professores. Para mim, ele é um ícone” (BRIGUET, 2007, p. 17); e de um de seus pares na arte, a artista Udhi Jozzolino: “Quando veio para cá, o Paulo Menten já era um artista consagrado. Ele teve influência em tudo que se faz por aqui em gravura. Sem o Paulo, as artes plásticas em Londrina não seriam a mesma coisa.” (BRIGUET, 2007, p. 17) Com isto, nos fica o questionamento se o *Memorial do Pioneiro* também não havia sido uma maneira de homenagear e também monumentalizar o próprio artista e sua obra.

Referências

ADUM, Sonia Maria S. Lopes. *Monumento Memorial do Pioneiro*. In: Anais do X Cidade Revelada - Encontro sobre Patrimônio Cultural e II Fórum Nacional de Conselhos de Patrimônio Cultural. Itajaí, 2007.

ADUM, Sonia Maria S. Lopes. Práticas discursivas, patrimônio e memória: Monumento Memorial do Pioneiro. In: SILVA, Claudia; MORAES, Vanda de (Org.). *Encontro cidades novas: a construção de políticas patrimoniais*. Londrina: Edições Humanidades, 2009.

ALMEIDA, Ana Maria Chiarotti de; CESÁRIO, Ana Cleide Chiarotti. Lugares de Memória: um campo de luta pelo poder simbólico. In: *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná - UFPR, 2011.

ALMEIDA, Ana Maria Chiarotti de; CESÁRIO, Ana Cleide Chiarotti. Os vinte e cinco anos do IPAC-LDA: uma experiência de pesquisa, ensino e extensão. In: MAGALHÃES, Leandro Henrique; MORAES, Vanda de (Org.). *A construção de políticas patrimoniais em cidades novas*. Londrina: EdUnifil, 2011.

ARTE de Paulo Menten terá lugar de destaque. *Jornal Folha do Norte*, 30/7 a 5/8/2005, p. 4. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: "Paulo Menten".

BRIGUET, Paulo. A epopéia cultural de Paulo Menten. *Jornal de Londrina*, 6/5/ 2007, p. 17. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: "Paulo Menten".

FERREIRA, Suzana da Silva. *Os sentidos do trabalho nos totens do Memorial do Pioneiro*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Londrina - UEL, Londrina, 2011.

LEME, Edson José Holtz. *O Teatro da Memória: o Museu Histórico de Londrina (1959-2000)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista - UNESP, Assis, 2013.

LEMES, Francismar. O "pai" dos totens do Memorial. *Jornal Folha de Londrina*, Folha 2, 22/8/2006. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: "Paulo Menten".

PAULO Menten em galeria a céu aberto. *Jornal Folha Norte*, 21 a 27/4/2007, p. 1. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: "Paulo Menten".

SATO, Nelson. Museu seleciona projeto do Memorial do Pioneiro. *Jornal Folha de Londrina*, 14/12/2004, p. 1. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal, pasta "Museu Histórico".

SILVA, Bruno Sanches Mariante da. *Representações de gênero no espaço urbano: nomeações de ruas em Londrina - PR (1981-2008)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista - UNESP, Assis, 2013.

SILVA, Bruno Sanches Mariante da. As mulheres pioneiras no Memorial do Pioneiro: inscrições e relações de gênero no espaço urbano de Londrina - PR. *Revista Patrimônio e Memória*, São Paulo, UNESP, vol. 12, nº 01, p. 92-121, jan.-jun. 2016.

SOARES, Diego Ferreira Valladares. *Memorial do Pioneiro: Um Debate, muitas Questões*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Londrina - UEL, Londrina, 2010.

ZANON, Erika. Museu Histórico terá anexo moderno. *Jornal Folha de Londrina*, 19/12/2004. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal, pasta "Museu Histórico".

Arte pública no Espírito Santo: modelos 3D como estratégia de preservação e difusão de acervos

Arte público em Espírito Santo: Modelos 3D como estrategia de preservación y difusión de colecciones

José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo - FAPES
josecirillo@hotmail.com

Marcela Belo Gonçalves, Universidade Federal de Minas Gerais - CAPES
marcelabelo@gmail.com

Ciliani Celante Eloi Jeronymo, Prefeitura Municipal de Vitória
cilianicelante@hotmail.com

Rhuan Magalhães, Universidade Federal do Espírito Santo - FAPES

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar parte dos estudos que envolvem a articulação de pesquisadores das áreas de artes, arquivologia e ciências da computação que, através de colaboração mútua, pretendem o aprimoramento os processos de difusão e preservação da arte pública capixaba. Assim, apresentamos como se processa essa articulação prática e conceitual dos processos de tratamento e cruzamento de dados acessíveis para consulta, a partir de bancos de dados confiáveis, evidenciando como a tecnologia pode ser um forte aliado tanto no suporte para etapas de pesquisas, quanto, no caso em estudo, para o desenvolvimentos de artefatos (miniaturas 3D) que permitam a ampliação do acesso e do trabalho de educação patrimonial e preservação dos obras públicas no ES. Esperamos estar desenvolvendo elementos que possam acelerar o compartilhamento e difusão do nosso acervo sobre Arte Pública de modo a possibilitar novos modos e sentidos de presença para além da virtualidade dos acervos.

Palavras-chave: Arte Pública; preservação e difusão; modelagem 3D; monumentos capixabas

Resumen

Este artículo presenta parte de los estudios que con articulación investigativa de las artes, de la archivología y de la informática que con colaboración mutua buscan mejorar los procesos de difusión y preservación del arte público de Espírito Santo. Así, presentamos cómo se da esta articulación práctica y conceptual para el procesamiento de datos accesibles para procesos de pesquisa, ubicados en bases de datos confiables, mostrando cómo la tecnología puede ser un fuerte aliado tanto en las etapas de apoyo a la investigación, como en el caso de este estudio, para el desarrollo de artefactos (miniaturas 3D) que permitan ampliar el acceso y educación patrimonial para la preservación de obras públicas en ES. Esperamos estar desarrollando elementos que puedan acelerar el intercambio y la difusión de nuestra colección sobre Arte Público con el fin de habilitar nuevos modos y significados de presencia más allá de la virtualidad de las colecciones.

Palabras clave: Arte Público; conservación y difusión; modelado 3D; monumentos

Introdução

A cultura, em sua plenitude material e imaterial, se torna presente nos modos como nos relacionamos com os espaços compartilhados dos ajuntamentos urbanos; nesses, somos arrebatados por uma infinidade de mobiliários e equipamentos que estruturam as cidades como as conhecemos - como um fenômeno humano público por composto por fragmentos, independentes e sincronizados, que estão em constante movimento. Neste cenário, instauram-se os monumentos tradicionais, as intervenções artísticas e toda a sorte de obras que buscam interagir os diferentes sujeitos com esses espaços coletivizados, sobre os quais faz-se emergente refletir e buscar outras formas de presença e de sentidos da Arte Pública a partir da realidade local.

Há muito se escreve sobre a arte no Espírito Santo, mas esses estudos têm se limitado ao campo da pintura, e pouco ainda para a escultura em espaços

tradicionais de exposição, como galerias e museus. Entretanto, as cidades, desde o mais remoto tempo, têm, em seus logradouros públicos, objetos que demarcam, sinalizam ou indicam que algo ou alguém do passado precisa ser lembrado. Podemos chamar muitos desses objetos de monumentos, os quais, segundo Riegl (1987, p.23), têm “o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). Tais obras marcam o ponto de cruzamento entre o indivíduo e sua matriz coletiva, de pertencimento ao espaço compartilhado, não apenas o geográfico, mas, sobretudo, o cultural.

A pesquisa sobre Arte Pública Capixaba, realizada pelo Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes – LEENA/UFES desde 2011, conta com recursos da Fundação de Apoio a Ciência e Tecnologia no Espírito Santo (FAPES) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) tem como objetivo compreender como esse fenômeno se estrutura no estado e, para isto, busca investigar e refletir sobre as singularidades, mediações e fraturas da Arte Pública no estado do Espírito Santo. É uma pesquisa dividida em três etapas, assim configuradas: a primeira etapa, contínua e necessária, consiste na atualização do inventário que busca cartografar esses objetos nos diferentes municípios capixabas, de modo a criar um acervo de documentos que permita sua continuidade. A segunda etapa do trabalho consiste na análise desses dados, observando, de modo mais profundo, como esse fenômeno cultural demarca a característica de cada município e, não obstante, do estado. A terceira etapa consiste na difusão desse acervo e na constituição de estratégias de arrebatamento afetivo da sociedade para com esses objetos (perenes, não-perenes ou efêmeros) que ocupam nossas cidades. Nesta etapa, contamos com a reestruturação do Centro de Documentação do LEENA (CEDOC-LEENA), o compartilhamento do material via o site do projeto (página web em remodelação) e por meio de modelos 3D para a elaboração de um programa de difusão junto à Educação Básica. no Estado.

Assim, esta pesquisa tem buscado efetuar um inventário imagético, o registro fotográfico e a catalogação da produção de monumentos, intervenções urbanas de caráter permanente ou temporário no estado a partir dos anos de 1990. Para tal, o processo de mapeamento e inventário se pauta na metodologia do IPHAN, o SICG para bens culturais materiais.

O Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG), foi criado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para georreferenciar e integrar o patrimônio histórico e cultural brasileiro, tendo como norte cadastrar e fazer a gestão dos bens pertencentes ao acervo e inventário de documentos digitais do IPHAN. Uma de suas aplicações é possibilitar uma metodologia de inventário de conhecimentos sobre um determinado conjunto de bens materiais da cultura nacional. Para sistematizar e padronizar o modo de coleta e arquivo de dados, foram criados três módulos: Cadastro, Conhecimento e Gestão. Para esta pesquisa sobre a arte pública capixaba, trabalhamos apenas com os módulos de Cadastro e Conhecimento, uma vez que tem o seu foco na constituição de um acervo documental temático, para o qual o cadastro do bem é fundamental, não tendo ainda como meta a protocolização de algum projeto de tombamento desses bens culturais – fim imediato do processo e da metodologia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Segundo o IPHAN,

[...] O módulo de conhecimento é considerado como básico e essencial para se iniciar os estudos de identificação e reconhecimento de bens culturais. Pode ser por meio de um *inventário de conhecimento temático* [grifo nosso] ou geográfico. [...] Este módulo está estruturado em recortes temáticos e geográficos que juntos permitem a relação entre os dados em variadas escalas. A lógica de operação é simples: contextos gerais contêm contextos imediatos e bens a partir de uma relação geográfica de pertinência. Com isso pode-se ter leituras territoriais mais gerais e outras mais específicas e a estas leituras bens relacionados. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO E CULTURAL, s/p; s/d)

Assim, considerado o exposto, a pesquisa tem seu foco na constituição do inventário cultural temático: Arte Pública Capixaba. O foco neste momento segue com o contínuo levantamento das obras, traçando uma cartografia desses bens móveis que ressignificam a paisagem urbana das cidades no Espírito Santo. Entretanto, neste momento também damos continuidade ao processo de análise crítico-conceitual de obras isoladas ou de grupos temáticos, verificando como estes funcionam como acionadores de histórias e memórias, de modo a se estabelecer uma rede de patrimônio no estado. Para tal fim, faz-se necessária a articulação de estudos

arquivísticos, tecnológicos e artísticos em torno da produção, organização, gestão e circulação da informação a partir de todos os municípios do estado. Com isto, entramos em uma nova fase da pesquisa, a difusão desses acervos digitais e, agora, impressos em tecnologia 3D.

Assim, neste artigo, objetiva-se refletir sobre as interações de questões que envolvem a informação, contida em acervos, resultantes de pesquisas de grupos ligados à universidade, mas que no geral sofrem de um mesmo problema: a sua circulação ou acesso mais amplo aos resultados. Aqui estamos compartilhando estudos em andamento que buscam a interação de áreas como a tecnologia da informação, aos pressupostos da arquivologia e da ciência da computação para aprimorar os procedimentos de acesso livre aos dados da pesquisa e suas reflexões sobre a memória e a arte pública no Espírito Santo.

A colaboração desses pesquisadores tem permitido a ampliação da base de dados de um buscador on-line, denominado *aLINE*, numa ação experimental que visa buscar descritores que permitam localizar imagens, além de arquivos tradicionais de texto. Do lado que envolve a pesquisa base sobre arte pública, temos a possibilidade de disponibilizar, para ampla consulta via Internet, os arquivos que estão sendo gerados nessa cartografia de obras em espaços coletivos das cidades capixabas. No campo das ciências da informação, a parceria com pesquisadores da arquivologia tem auxiliado no processo de sistematização e indexação desses arquivos. Essas ações coordenadas caminham no sentido da circulação e popularização da informação e no acesso irrestrito aos dados produzidos por instituições públicas, cuja missão é o compartilhamento do conhecimento produzido.

No campo da educação patrimonial, julgamos que os resultados da pesquisa sobre Arte Pública no ES pode ser utilizada como uma importante ferramenta pedagógica, pois uma vez que estes objetos dispostos na cidade constituem o imaginário urbano, a experiência gerada a partir do contato dos alunos com os mesmos e com o meio ambiente habitado propiciam a educação do olhar e a percepção deste espaço, despertando nos educandos o senso de pertencimento e preservação deste patrimônio cultural. Acreditamos que além de colaborar para suprir uma atual carência de bases virtuais dedicadas a pesquisa em Arte Pública do ES, o material disponibilizado também servirá de apoio às propostas docentes com uma interface lúdica e/ou inclusiva. Assim,

a fim de contribuir para a formação de saber acerca da arte pública no Espírito Santo, estamos transformando os arquivos digitais e documentais da pesquisa em peças tridimensionais que constituirão um kit paradidático, no intuito de ampliar difusão e a discussão acerca da memória e história do estado, além de reabilitar a arte pública local que se encontra em processos de apagamento no conturbado e frenético espaço urbano.

Apresentamos, neste artigo, alguns dos passos iniciais desse estudo colaborativo e interdisciplinar, de caráter experimental, que tem permitido o cruzamento de informações e colaborando para o aprimoramento dos dados do inventário desse patrimônio material capixaba, os monumentos e objetos identitários, que demarcam o pertencimento cultural e a noção de território, fundamentais na constituição de uma identidade cultural. Cruzar esses dados em um buscador que tem em sua base de dados cerca de 600.000 (seiscentos mil) páginas de periódicos (regionais e nacional) permite ampliar as informações sobre o dossiê temático da arte pública, o qual está sendo estruturado numa metodologia que tem como referência o Sistema Integrado de Cadastro e Gestão de bens materiais (SICG), criado pelo IPHAN.

Esse banco de dados digital, acessível de forma livre, vai ser associado ao kit de miniaturas 3D dos monumentos, material em processo de patenteamento e que será fundamental para a circulação e popularização da produção investigativa no campo da arte capixaba. Associado a esses fatos, estamos também reestruturando o site www.artepublicacapixaba.com.br que passará a funcionar como um repositório virtual, cuja finalidade será armazenar, preservar, organizar e disseminar o resultado da pesquisa sobre a Arte Pública Capixaba. Com a finalização desta etapa do projeto almejamos dotar os indivíduos de informações sobre o acervo de obras públicas do Espírito Santo, disponível à sociedade, porém ainda não potencializado como tal para o transeunte.

Nessa empreitada híbrida e complexa, contamos com a colaboração de pesquisadores da arquivologia para a preservação dos documentos da memória da pesquisa e de seus objetos inventariados. Interagimos esses dados com os esforços para mapear e indexar bens materiais móveis que constituem a memória cultural das cidades capixabas, associando aos trabalhos e esforços para colaborar com o desenvolvimento desse buscador criado por um grupo de pesquisadores da

Universidade Federal do Espírito Santo, ligados ao curso de Ciências da Computação, coordenados pelo professor Elias Silva Oliveira. Espera-se que este estudo conjunto auxilie tanto nas políticas de preservação e conservação de documentos, em especial os nascidos digitais ou digitalizados, que permitem o desenho da cultura no Espírito Santo, sendo complementar no processo de compartilhamento com o sistema estadual de ensino fundamental e médio. Para tal, tem sido fundamental a parceria com pesquisadores da Arquivologia, em trabalho conjunto com os pesquisadores do LEENA.

O Arquivo Digital 3D

Reunir os dados (orais ou escritos) de uma determinada sociedade é uma prática que visa garantir uma espécie de acervo cultural que permita de um lado, a manutenção da sociedade a partir de sua matriz memorial, de outro lado, ser base de informações para o avanço coletivo. Claro que com o avanço dos processos tecnológicos eletroeletrônicos, toda sociedade tende a ir substituindo as práticas orais por práticas escritas, e estas por práticas digitais: substitui-se os documentos orais por documentos grafados e digitais. Geram-se documentos que precisam ser ordenados e classificados para que a memória seja acessível. Assim, a configuração científica da Arquivologia começou seu desenvolvimento recentemente, como afirmam Marques e Roncaglio (2012) e a pesquisa em arquivologia (de documentos e acervos) tem se desenvolvido basicamente dentro das Universidades. É neste cenário que o atual trabalho se desenvolve, no campus de Goiabeiras da Universidade Federal do Espírito Santo, mas com desdobramentos por meio de tecnologias digitais e, agora, com a impressão 3D que está sendo entendida como portadora de uma função arquivística e educacional.

Conforme citado por Santos (2007), as funções arquivísticas são: criação/produção, aquisição, classificação, avaliação, descrição, conservação/preservação e difusão / acesso. A partir da interação citada, buscamos contribuir com as funções arquivísticas para o desenvolvimento de uma base de dados móveis que permita a todos que desejarem, acessar informações sobre a Arte Pública no Espírito Santo. Especificamente neste artigo, trabalharemos com as funções conservação / preservação e difusão/acesso que serão estruturantes do material paradidático em

construção, que compõe esse kit 3D, o qual passará a incorporar o conjunto dos documentos do acervo de Arte Pública do Espírito Santo.

Os documentos que compõem esse acervo, assim como nos demais acervos da pesquisa, precisam ser geridos de forma a preservar seu suporte e informação para que seja possível o seu acesso. Esse acervo geral é formado por documentos nos mais variados suportes, que pertencem, em parte, a arquivos pessoais, bem como a arquivos institucionais, públicos e privados. Os documentos foram digitalizados e inseridos numa base com outros documentos produzidos especificamente a partir dessa pesquisa, compondo o acervo objeto deste artigo.

Dentre os desafios enfrentados no processo de inventário e preservação dos documentos levantados sobre os monumentos e demais obras, buscamos para a preservação de acervos, no nosso caso digital, o que é um desafio. Silva (2008), afirma que apesar de ser objeto de pesquisa da Arquivologia, são poucos os estudos que abordam a preservação como função arquivística do documento digital, em especial sobre obras de arte. Para esse autor, “os estudos que associam a preservação da informação arquivística à gestão de documentos, à eficácia administrativa ou ao acesso e uso social das informações apenas começam a serem produzidos” (SILVA, 2008, p.38). Ou seja, ainda há um caminho a ser trilhado e pesquisas a serem desenvolvidas de modo a facilitar a organização, a preservação, o acesso, a integridade e a circulação dos dados referentes às esculturas públicas no Espírito Santo. Segundo Santos (2007, p. 179), a conservação/preservação refere-se aos “aspectos relacionados à manutenção da integridade física e/ou lógica dos documentos ao longo do tempo, bem como as tecnologias que permitem seu processamento e recuperação [...]”.

Especificamente neste caso, a preservação dos arquivos digitais, Innarelli (2007, p. 32) afirma estar cada vez mais ganhando visibilidade e relevância, uma vez que a humanidade se torna a cada dia mais dependente das tecnologias da informação e comunicação. Porém, enfatiza que:

No entanto, esses mesmos documentos inauguraram uma nova problemática em relação a sua preservação, pois, como é comum acontecer a qualquer tecnologia ligada à produção histórico-cultural da humanidade, a manutenção ou pelo menos a busca da

fidedignidade na preservação da memória do mundo em que vivemos coloca-se como um dos nossos dilemas centrais nesse estudo, ou seja, este novo modelo de documento (processo documental digital de manutenção e difusão de informações humanas) deve ser pensado quanto aos seus quesitos de acessibilidade de longo prazo (décadas, séculos, milênios etc.).

Portanto, a preservação do acervo em tela deve ser pensada a curto, médio e longo prazo, para permitir a manutenção da memória referente a Arte Pública Capixaba e seu acesso digital a todos que desejarem. Exatamente neste sentido, como estratégia de manutenção de parte desses documentos, estamos viabilizando sua digitalização via modelos 3D, visando a difusão, não apenas de parte do nosso acervo, mas principalmente da memória capixaba.

O desafio do acesso/difusão

Pensados como documentos, esses modelos 3D, bem como todo o processo de sua produção, gera um outro conjunto arquivístico necessário para sua veiculação como documentos e como material paradidático. Os termos acesso e difusão, trazidos por Santos (2007), como integrantes das funções arquivísticas, referem-se a divulgar os documentos e consequentemente as informações neles contidas, permitindo que todos que dela necessitarem a consigam obter. Assim, ao atual acervo digital e inventário documental dos monumentos e intervenções espontâneas nas cidades capixabas, associa-se um material que permite a circulação de cópias, fac-símiles reduzidos desses monumentos, como estratégia de preservação, tanto da memória cultural como dos próprios monumentos. Consequentemente, estes passam a ocupar um espaço de afeto junto à comunidade escolar da Educação Básica, os quais em um futuro próximo estarão ocupando os lugares de decisão na sociedade, e acreditamos que assim esses objetos farão parte de um acervo afetivo. Deste modo, a difusão do acervo 3D pode ser um elemento determinante nessa função de difusão do resultado das pesquisas do grupo de Arte Pública Capixaba.

Num mundo onde cada vez mais as pessoas são bombardeadas com informações, disponíveis nos mais variados suportes, torna-se urgente a obtenção de informações oriundas de fontes fidedignas e que sejam acessadas de forma rápida. Em vista disso, a

proposta ao longo desta pesquisa sempre foi garantir que as informações sobre a Arte Pública Capixaba estejam acessíveis de forma rápida e dispostas em bases de dados confiáveis (como o *a-LINE* e o sítio eletrônico do projeto). Assim, compartilhamos aqui parte dos processos em andamento que buscam materializar em impressos 3D o acervo de arte pública do estado.

A difusão de dados: criando arquivos em 3D

Para compreender o cenário da arte em espaços urbanos nas cidades do Espírito Santo, buscou-se inicialmente recuperar um conjunto de informações sobre cada um dos 78 municípios do estado. Foram organizadas viagens de campo que permitiram desde a verificação da existência de bens que se enquadram no tema do levantamento, bem como o conhecimento dos objetos, buscando fotografar, mapear e identificar os trabalhos que se enquadram no recorte temporal, mas também registrando objetos anteriores aos anos de 1990, haja vista que não estão catalogados em nenhuma base de dados analógica ou digital. Esse inventário se estrutura a partir do SICG para bens materiais, e visa ampliar o banco de dados e o sítio eletrônico do projeto (www.artepublicacapixaba.com.br) nos quais esse material estará disponível para consulta, assim como os produtos acadêmicos gerados ao longo de seu desenvolvimento.

Nesse sentido da difusão do trabalho realizado pelo grupo no ES, estamos trabalhando com uma outra base de dados que está nos permitindo iniciar um processo experimental de popularização do acesso e de interação de base de dados que permitirão ampliar o acesso ao conhecimento gerado nessa pesquisa. Especialmente a partir de 2019, os trabalhos foram associados aos estudos de outra rede de pesquisa: a Neotopografia (Viseu, Portugal). Junto ao grupo Neotopografia, estamos desenvolvendo uma plataforma do tipo *crowdsourcing* que se especializará em constituir acervo documental digital sobre obras de arte pública de caráter não permanente, constituindo um Eixo V (Vitória – Viseu) de agrupamentos de documentos pessoais ou institucionais que venham a ser subidos (*uploaded*) para a plataforma no modo colaborativo que caracteriza as bases *crowdsourcing*. Nesse projeto com Portugal, nosso foco está especificamente no que definimos como escultura espontânea, ou objetos de origem popular que, ocupando as cidades, estão ganhando status de objetos de memória e caminhando para se tornarem identitários

em suas localidades. Esse outro conjunto de objetos constitui o segundo acervo de documentos e objetos que ocupam e interferem na paisagem das cidades: os “monumentos não-intencionais” (Riegl, 1987, p. 30), ou aqueles que não foram concebidos com a intenção de celebrar ou marcar algum fato histórico, assumiram por vontade popular o lugar de monumentos. Possuímos, assim, dois acervos em nosso Banco de Dados, ambos ativos: o de esculturas e objetos que resultam de iniciativas do poder público ou empresarial para ocuparem os logradouros públicos das cidades; e um segundo, composto por objetos de origem popular que estão se tornando monumentos coletivos e identitários.

Para fins deste artigo, nos ateremos a um terceiro grupo de objetos esculturais, híbrido entre monumentos tradicionais e espontâneos, para compor o estudo de modelagem e impressão 3D do kit paradidático. O primeiro passo desta etapa de trabalho experimental foi a escolha do software de modelagem 3D, uma ferramenta de escultura digital utilizada na criação de modelos de alta resolução, tais como utilizados em filmes, jogos e animações. Após o estudo prático das ferramentas que seriam utilizadas, o grupo decidiu quais seriam as 10 esculturas que seriam modeladas e impressas em 3D para formarem o primeiro kit experimental para a elaboração e registro da propriedade intelectual do material paradidático.

A segunda etapa, dessa fase inicial, teve como base o trabalho de campo, consistindo em revisitar as obras *in loco* e executar um novo conjunto de fotografias das mesmas, levando em consideração a necessidade do registro de todos os detalhes possíveis, para futura modelagem da peça. Assim, o processo de criação da peça impressa em formato tridimensional teve início com a apreensão bidimensional da obra. A etapa seguinte consistiu na inserção destas fotografias no software ZBrush (Figura 1), no qual o nosso “escultor virtual” (o bolsista de ICT) iniciou o seu trabalho utilizando uma caneta digital, que substitui o mouse, e uma mesa digitalizadora. Essa ferramenta possibilita aparar “manualmente” as distorções geradas na migração da imagem 2D para o 3D.

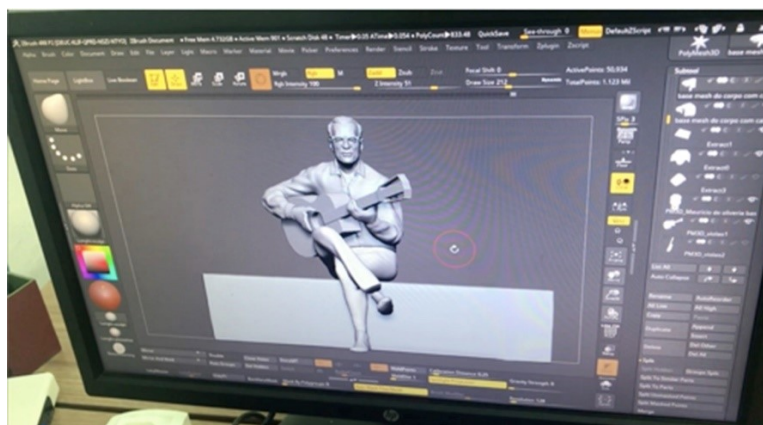


Fig. 1 - Modelagem utilizando o software ZBrush. Fonte: Banco de dados CEDOC - LEENA / UFES.

Basicamente o processo da impressão 3D tem início com a fabricação de uma peça a partir da deposição de um determinado material, no nosso caso o filamento PLA, em camadas sobrepostas repetidas vezes até que se tenha a peça completa. Iniciamos os primeiros testes imprimindo algumas pequenas peças e modelos pré-determinados, disponíveis com o *software* da impressora. A princípio não alcançamos o refinamento desejado, mas com o passar do tempo, através de estudos e testes, conseguimos chegar à configuração ideal para a impressão desejada.

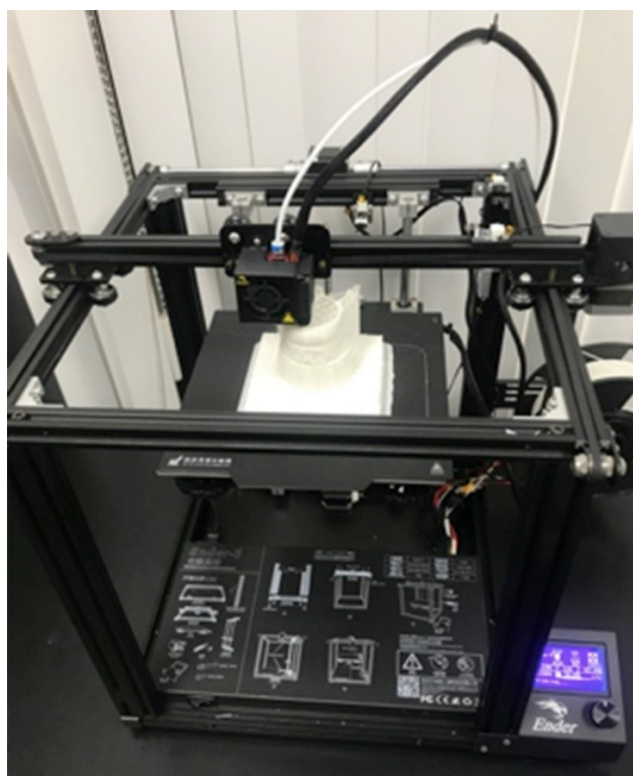


Fig. 2 - Processo de impressão de modelos 3D. Fonte: Banco de dados CEDOC - LEENA / UFES.

Os primeiros testes revelaram problemas na modelagem, gerando cópias com rebarbas que impossibilitavam o acabamento adequado da peça, o que exigiu revermos todo o processo de modelagem, buscando adequação da modelagem ao processo de impressão. Realizados os acertos, seguimos para a impressão final. Após o tempo de impressão (que variou entre 24 a 50 horas), as peças passaram por um processo de acabamento, sendo lixadas e posteriormente pintadas com um primer. O tamanho das miniaturas impressas é de 15 cm cada uma. Terminada a impressão, estamos agora elaborando o material instrucional e formativo que irá acompanhá-las no kit paradidático.

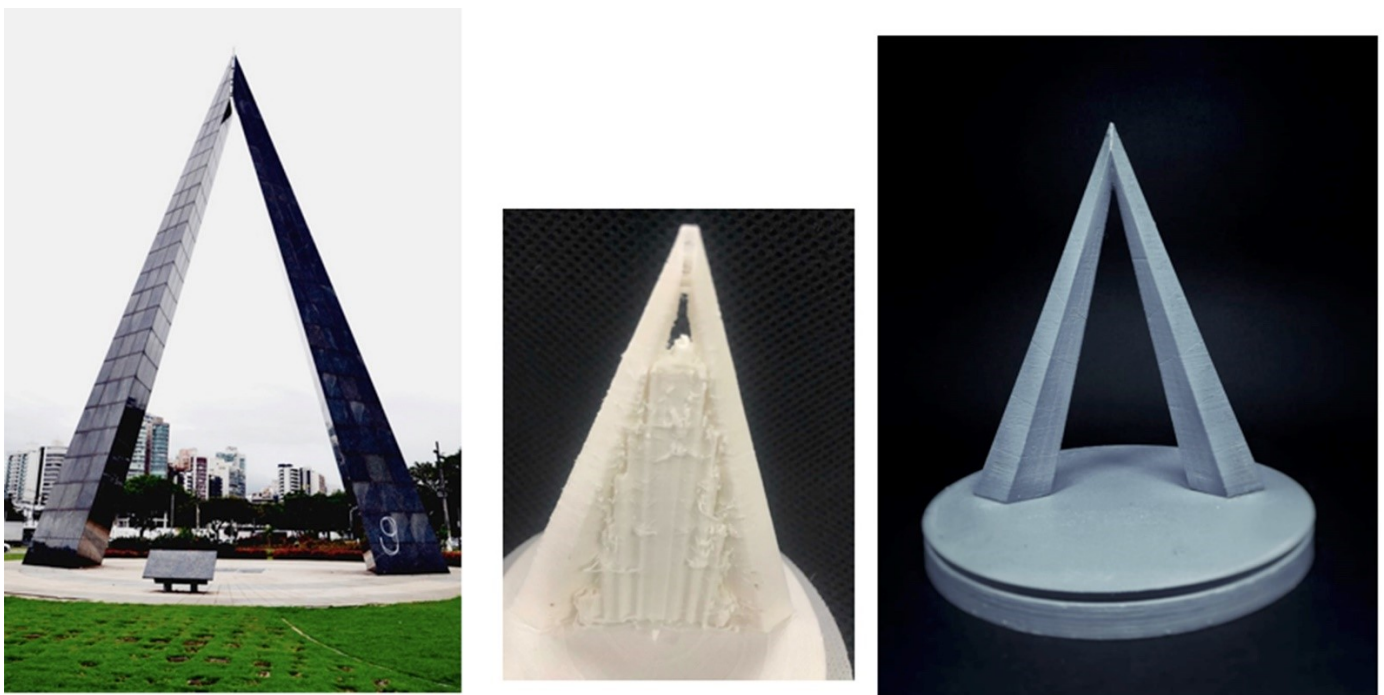


Fig. 3 - Monumento ao Imigrante e Modelos 3D inicial (centro) e após revisão do processo (direita). Fonte: Banco de dados CEDOC - LEENA / UFES.

As dez peças finais constituem o kit experimental com o qual pretendemos ampliar a difusão dos trabalhos do grupo. Associado ao site oficial do projeto de pesquisa, assim como aos dois outros parceiros (o aLINE e o Projecto Património Neotopografia) esperamos contribuir para que a arte pública seja trabalhada junto a alunos da Educação Básica, pois acreditamos que se acionamos relações de conhecimento e afeto nesse processo de formação educacional e cultural,

poderemos assegurar melhor que o patrimônio cultural formado pelo conjunto de monumentos e intervenções características da arte pública capixaba tenha seu futuro resguardado, compreendendo cada uma delas como camadas da história, que mais que serem apagadas ou destruídas precisam ser compreendidas e ressignificadas.



Fig. 4 - Conjunto final das peças produzidas no projeto. Fonte: Banco de dados CEDOC - LEENA / UFES.

Consideramos que tão importante quanto criar bancos de informações em pesquisas ligadas a centros de investigação nas universidades, é permitir sua difusão, garantindo que esse conteúdo seja veiculado e atravessado por conexões que os coloque em movimento e que permitam equacionar a pesquisa exploratória o acervo de documentos que permitam a validação e a circulação de acervos. É vital desenvolver estratégias que efetivamente tornem vivos os acervos.

Concluimos que estamos contribuindo para que acervos como este, gerados com recursos públicos em instituições públicas, possam estar acessíveis a outros diletos e/ou pesquisadores interessados na preservação e circulação das informações e da memória socialmente construída, ampliando sua ação no sistema educativo de modo a ser elemento formador no processo educacional.

Notas

¹ Esse material paradidático está em fase de registro de patente, tendo sido encaminhado para análise do Núcleo de Inovação da Universidade Federal do Espírito Santo.

² Recentemente, conseguimos via edital da Secretaria de Cultura do estado recursos para finalmente finalizar o site. Faremos a inserção de um novo plugin ao site, chamado Tainacan, que é uma ferramenta de código aberto, flexível para WordPress, que permite a gestão e a publicação de coleções digitais, de forma simples, mas mantendo todos os requisitos de uma plataforma profissional para repositórios. Este plugin está sendo utilizado para popularizar o acesso a diversos acervos virtuais, principalmente de museus de arte no Brasil.

³ O a-LINE é sítio de busca online, desenvolvido por alunos do Programa de Mestrado em Ciências da Computação da Universidade Federal do Espírito Santo, sob coordenação do professor Elias Oliveira. Dados da Arte pública capixaba estão sendo anexados ao programa a-LINE que contém o acervo de dois grandes jornais estaduais, o que tem permitido localizar no acervo desses periódicos dados sobre os artistas e os monumentos desde os últimos 15 anos. Um processo que tem facilitado nossa busca documental e ampliado o conjunto de informações acessíveis para cada monumento.

⁴ Disponível em <https://neotopografia.projectopatrimonio.com/eixo-v/>. Processo em colaboração com o Projecto Património, desenvolvido por um grupo de pesquisadores portugueses, sediados na cidade de Viseu no norte português, e que agora integra a rede de investigações sobre arte pública no contexto ibero-americano.

⁵ Modalidade de plataforma de busca que se estrutura a partir de colaboração espontânea; a base de dados vai sendo estruturada por colaborações coletivas identificadas ou anônimas que são moderadas pelos gestores do sítio eletrônico. Uma referência deste tipo de plataforma muito conhecida é a Wikipédia.

⁶ O PLA é um poliéster termoplástico, produzido a partir de fontes naturais como milho e cana de açúcar, o que o faz ser um material biodegradável, e ecologicamente sustentável. A utilização do PLA é bastante difundida pela facilidade de impressão que ele proporciona.

Referências

CIRILLO, Aparecido José.; GONÇALVES, Marcela Belo.; JERONYMO, Ciliani Celante Eloi. *Atenção Arte!*; imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da Arte Pública e das intervenções urbanas. Vitória: Proex/UFES, 2018.

INNARELLI, Humberto Celeste. Preservação Digital e seus dez mandamentos. In: SANTOS, Vanderlei Batista dos; INNARELLI, Humberto Celeste; SOUZA, Renato Tarciso Barbosa de (orgs.). *Arquivística: temas contemporâneos: classificação, preservação digital, gestão do conhecimento*. Distrito Federal: SENAC, 2007.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO E CULTURAL. IPHAN. *Manual do Usuário*. Disponível em <http://sicg.iphan.gov.br/sicg/manual/manual.html>. Acesso em 25/7/2019.

LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade*. [s/ trad]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RIEGL, Alois. *Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid: Visor, 1987.

SANTOS, Vanderlei Batista dos. A prática arquivística em tempos de gestão do conhecimento. In: SANTOS, Vanderlei Batista dos; INNARELLI, Humberto Celeste; SOUZA, Renato Tarciso Barbosa de (Org.). *Arquivística: temas contemporâneos: classificação, preservação digital, gestão do conhecimento*. Distrito Federal: SENAC, 2007.

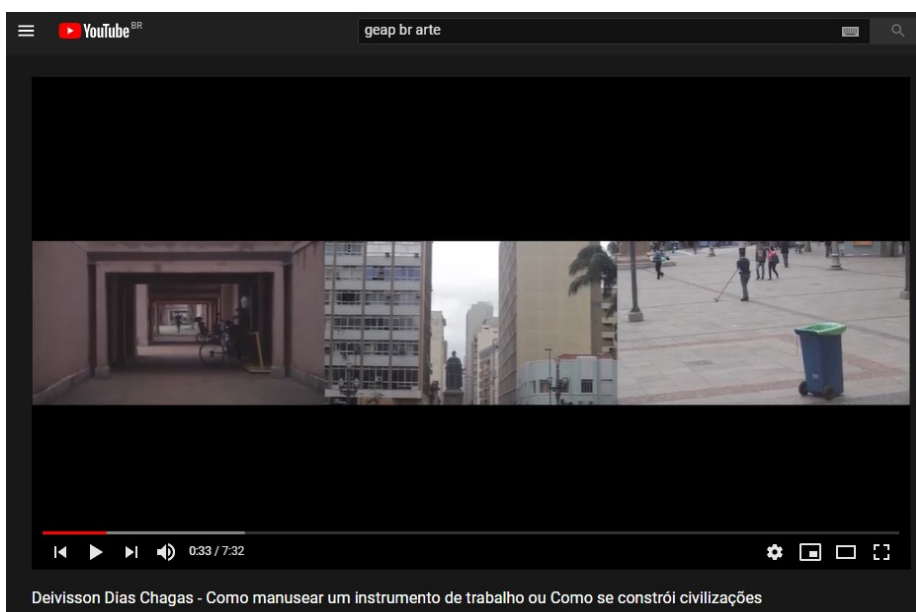
SILVA, S. C. de Albite. *A Preservação da Informação Arquivística Governamental nas Políticas Públicas do Brasil*. Rio de Janeiro: AAB/FAPERJ, 2008.

Proposições artísticas

Como manusear um instrumento de trabalho ou Como se constrói civilizações (2019, 7'32")

Deivisson Dias Chagas, Universidade Estadual de Campinas
dias.deivisson1990@gmail.com

Este trabalho em videoarte foi produzido no primeiro semestre de 2019 constituído a partir de imagens criadas e captadas durante a performance artística de mesmo título, realizada no ano anterior, na qual o artista porta uma enxada e percorre as ruas da cidade de Campinas/SP, até chegar a uma de suas praças centrais. Ali estabelecido, permanece em ação por oito delongadas horas. Ao longo da ação artística, por meio da postura em repouso, entre movimentos limitados e certo relaxamento, o artista intercala posições corporais que estreitam sua relação física com aquele instrumento de trabalho. Sente e expressa no corpo a diversidade de percepções sobre o entorno que as tomadas da câmera buscam construir.



<https://bit.ly/2l8ttYl>

Reverso

(2019, 5'03")

Tiago Samuel Bassani
Universidade Estadual de Campinas / Universidade Federal do
Oeste da Bahia - tiagobassa@gmail.com

Reverso trata de um movimento de volta a uma navegação impraticável no Rio Corrente, afluente do Rio São Francisco, no interior da Bahia. Realça o deslocamento geográfico espacial, econômico e social de um artista-professor em movimento do sudeste para o nordeste do Brasil. Uma relação intrincada do que pode ser compreendido como urbano ou rural, a partir da faceta da interiorização da vida universitária. O deslocamento para a distante paisagem do Oeste baiano evidencia a questão dos efeitos dos processos de urbanização vivenciados hoje no interior do país.

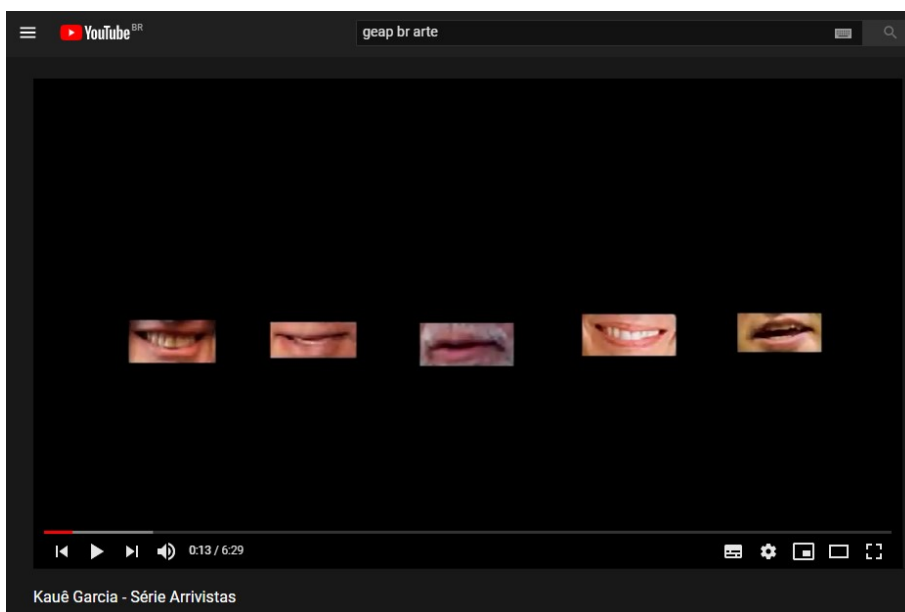


 <https://bit.ly/2l8ttYl>

Série Arrivistas (2020, 6'29")

Kauê Garcia, Universidade Estadual de Campinas
kauegarcia@gmail.com

Arrivistas compõe-se de uma série de proposições artísticas, desenvolvidas durante o ano de 2020, na qual é abordado o otimismo de alguns setores do mercado brasileiro que, em meio à pandemia do Coronavírus, lucraram com a situação estabelecida e dela se apropriam para dar continuidade aos negócios. O trabalho tem início com a coleta de declarações publicadas em variados veículos da imprensa nacional, nos quais líderes de empresas multimilionárias brasileiras são indicados como representantes das consideradas "vencedoras da pandemia". Os excertos escolhidos trazem frases como: "VIVEMOS UM MOMENTO MÁGICO" ou "CRESCEMOS EM TODAS AS CRISES".

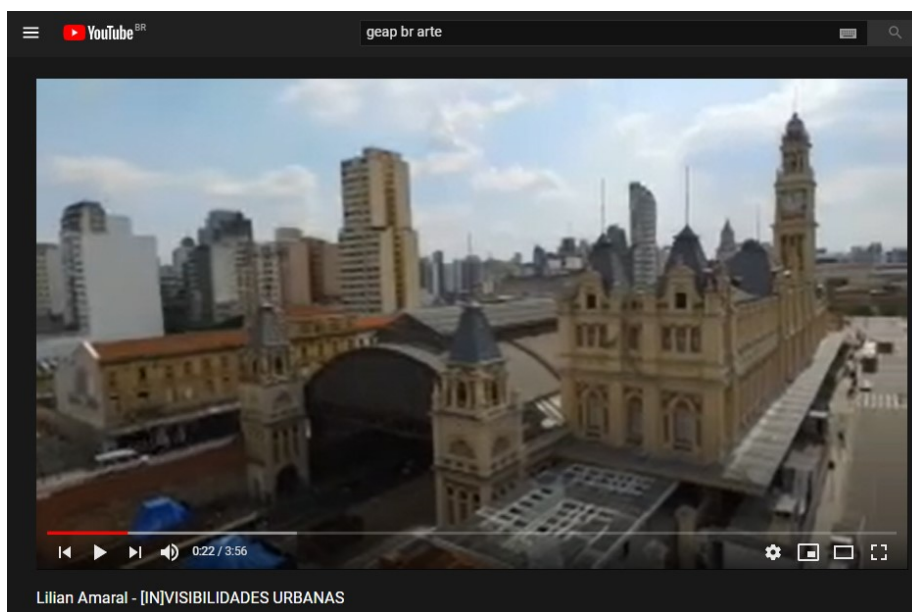


<https://bit.ly/3p1CPpP>

[In]Visibilidades Urbanas (2019, 3'56")

Lilian Amaral, Diversitas, Universidade de São Paulo
lilianamaral@gmail.com

Derivas sonorovisuais atravessam espaços públicos e privados operando a construção de uma narrativa poética em camadas, na qual a performatividade da câmera é dada pelo perscrutar os diversos âmbitos da memória e do imaginário social, utilizando-se da linguagem videográfica associada ao uso de drone e câmeras 360 graus. Trata-se de construir uma paisagem audiovisual resultante de experimentações realizadas na região central da cidade de São Paulo, denominada pejorativamente como cracolândia, território de sucessivos apagamentos, sobretudo, aqueles vinculados aos grupos minorizados.



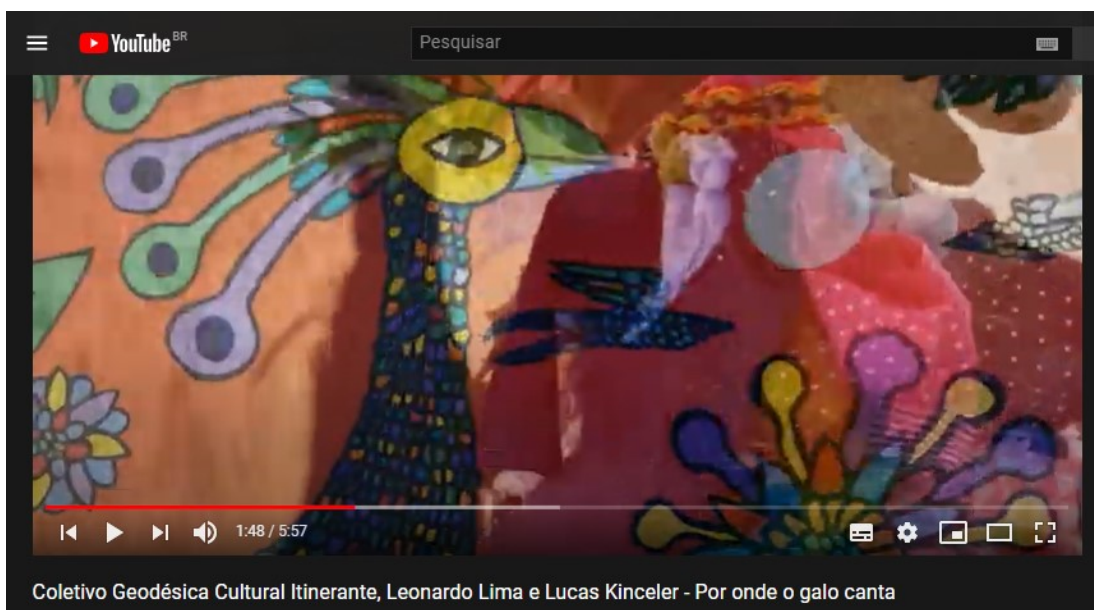
<https://bit.ly/3p1CPpP>

Por onde o galo canta?

(2019, 5'57")

Coletivo Geodésica Cultural Itinerante (Leonardo Lima, Lucas Kinceler e outros), Universidade de Estado de Santa Catarina
geodesicacultural@gmail.com

Durante uma bolsa artística em formato de residência, viabilizada pelo Instituto Meyer Filho em Florianópolis, no ano de 2019, o coletivo Geodésica Cultural Itinerante propôs-se a investigar as trocas possíveis com as pessoas que transitam e habitam aquele Memorial e seu entorno. Buscando construir uma experiência poética, o coletivo realizou derivas sistemáticas nas quais se propunha ao encontro com habitantes e transeuntes locais alcançados a partir de "descontinuidades". Assim foi construída a *Galocleta*, uma bicicleta na forma de dispositivo relacional construída de modo colaborativo e motivado pela própria história da figura do artista Ernesto Meyer Filho.



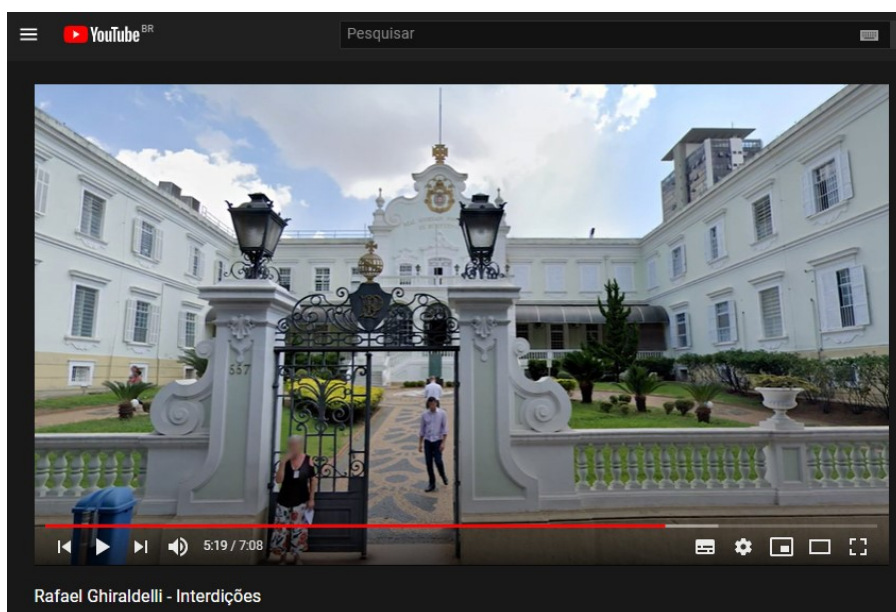
<https://bit.ly/34Z1MKt>

Interdições

(2020, 7'09")

Rafael Ghiraldelli, Universidade Estadual de Campinas
ghiralds@gmail.com

Interdições é um trabalho que indica um primeiro passo rumo ao mapeamento audiovisual de espaços históricos de disputa da diferença na cidade de Campinas, onde vive e trabalha o autor. Trata-se de uma combinação entre videoarte e videocolagem que serve de ponto de intersecção entre a pesquisa de mestrado em curso e demais experiências recentes com a realização de projetos de curtas-metragens, que têm a distopia como eixo central de organização de suas respectivas narrativas ficcionais. O conjunto dessas produções tem se constituído a partir de uma pergunta principal: como o funcionamento dos sistemas de vigilância e de monitoramento urbano é condicionado pelo legado escravocrata brasileiro?



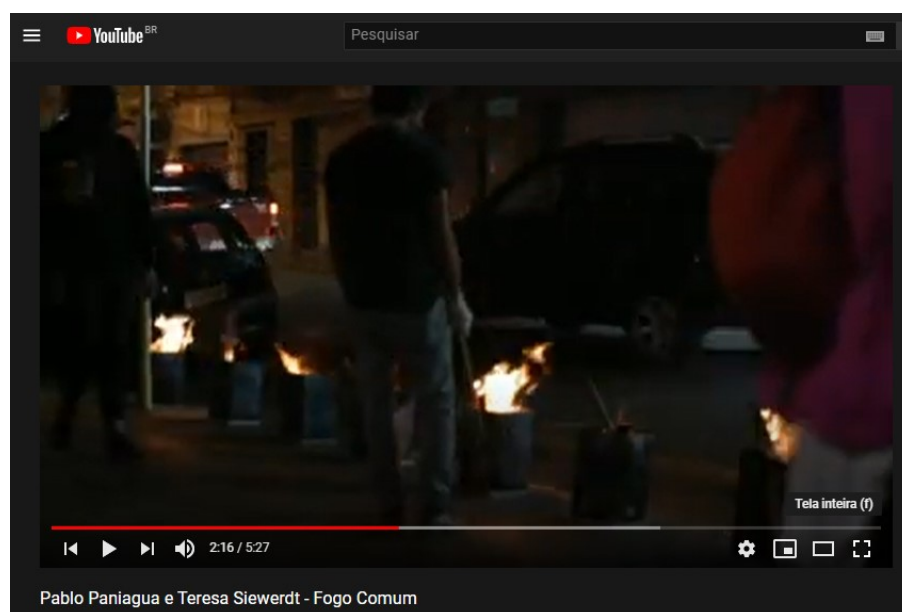
<https://bit.ly/34Z1MKt>

Fogo comum

(2018-2019, 5'27")

Pablo Paniagua, UDESC, pablopaniagua.art@gmail.com
Teresa Siewerdt, USP, teresasiewerdt@usp.br

Fogo comum é o título de uma ação performativa e colaborativa realizada em contextos urbanos na qual propomos acender e manter acesas fogueiras produzidas dentro de latas. O recolhimento dos materiais para se fazer o fogo, como pedaços de madeira, galhos e papelões, dá-se preferencialmente no entorno do espaço previsto para a ação, podendo envolver outros participantes na criação e na manutenção desses volumes de calor, abrigo, reunião e interação humana ancestral. A ação evoca a presença do fogo enquanto elemento e dispositivo que instaura uma espacialidade própria no mundo, capaz de mobilizar ações que envolvem a participação do outro e de possibilitar o surgimento de comunidades temporárias ao seu redor.



 <https://bit.ly/3mU2y1u>

Marca de terra (2020, 5'20")

Giovana Spoladore Amaral, Universidade Estadual de Campinas
gispoladore13@gmail.com

À beira das rodovias de Porecatu-PR, no vale do Rio Paranapanema, há um imenso mostruário de produtos agrícolas, dispostos a céu aberto. A cidade conhecida pela Revolta do Quebra-Milho (1940), hoje é um catálogo publicitário de sementes transgênicas, em escala latifundiária. Plantações de milho recebem inúmeras placas que informam a marca detentora da patente genética das sementes, junto aos agroquímicos compatíveis. Com base nos modelos e diagramas dessas empresas foram produzidas placas de anúncio da marca ficcional Devoluta. As novas placas infiltram-se em meio às plantações e causam um distúrbio semântico.



 <https://bit.ly/3mU2y1u>

Informações sobre os organizadores e sobre os/as autores/as

Informações sobre os organizadores

Sylvia Helena Furegatti

Artista Visual. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo FAU-USP (2007); Mestre pela mesma instituição (2002); Especialista em Museus de Arte pelo MAC-USP (1992); Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (1991). É professora plena do Programa de Pós Graduação e da Graduação em Artes Visuais (IA -Unicamp). Atualmente ocupa o cargo de Diretora do Museu de Artes Visuais MAV - Unicamp. Foi Coordenadora da Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp (2013-2017). É a atual Co-coordenadora do Grupo de Estudos sobre Arte Público em Latinoamerica - GEAP LA e Coordenadora Nacional do GEAP BR. Representa a UNICAMP no Conselho de Orientação do Sistema Estadual de Museus de São Paulo - COSISEM-SP (2018-2020) e no Conselho Municipal de Turismo de Campinas - COMTUR (2018-2020).

Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira

Artista e professor titular do Departamento de Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), com estágio de doutorado junto à Universidade de San Diego (USD), Califórnia, Estados Unidos. É Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991) e graduado em Artes Visuais (pintura) na EBA-UFRJ (1978). É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF), do qual foi o coordenador no período de 2008 a 2013. É o Editor da Revista Poiésis (PPGCA-UFF). É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR) e do GEAP Latinoamérica. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa (2) do CNPq.

Paulo Knauss de Mendonça

Possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (1987), mestrado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990) e doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (1998), tendo realizado pós-doutorado na Universidade de Estrasburgo, França (2006). É professor do departamento de História e membro do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). Exerceu o cargo de Diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), de 2015 a 2020; e diretor-geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), entre 2007 e 2014. Foi membro do Conselho Nacional de Políticas Culturais (2008-2009) e do Conselho Nacional de Arquivos (2007-2010). É sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro (IHGRJ), sócio-correspondente de outras entidades congêneres, e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Desenvolve pesquisa sobre as relações entre Arte, Imagem e Cultura Visual, bem como, História, Memória e Patrimônio Cultural. Realizou curadoria de exposições, com destaque para O Retrato do Rei Dom João VI; (Museu Histórico Nacional, 2018) e é autor de vários trabalhos publicados, sendo mais recentemente co-organizador e autor de História do Rio de Janeiro em 45 objetos (Ed. FGV - Jauá, 2019).

Informações sobre os/as autores/as

Ágata Tomaselli dos Santos (Geodésica Cultural Itinerante)

Licenciada em Artes Visuais (2019), cursa formação de olaria na Escola Municipal de Oleiros Joaquim Antônio de Medeiros (2017-). Foi bolsista no programa de extensão NUPEART Pro...Move (CEART/UDESC), onde ministrou, junto à professora Ma. Rosana Bortolin, o curso de Modelagem e Preparação de Massas Cerâmicas para Queimas Alternativas, aberto à comunidade. Participou como coorganizadora eicineira do evento Arte e Libras em CICLO (2016).

Alberto Martín Chillón

Possui graduação e licenciatura em Historia del Arte pela Universidade Complutense de Madrid (2006), mestrado em História da Arte - Universidad Complutense (2010), e doutorado em Artes (História e Crítica da Arte) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Professor Adjunto do Departamento de História da Arte da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do grupo Entresséculos.

Aline Hübner Freitas

Formada em Artes Visuais, Bacharelado na UFSM/UFMG (Pintura). Realizou mobilidade acadêmica em artes visuais na UFMG, onde cursou disciplinas nas áreas de artes visuais e conservação e restauro em bens móveis culturais. Integrou o grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais dos Acervos Mineiros do Departamento de Artes Plásticas da EBA-UFMG, no projeto Minas Território das Artes. É Mestre em Artes Visuais pela UDESC na linha Teoria e História das Artes Visuais. Atualmente realiza Doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte na UNICAMP.

Aline Rayane de Souza Oliveira

Bacharelado em Gravura pela Universidade do Estado do Paraná - Escola de Música e Belas Artes (2014), graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (2015), mestrado em Artes Visuais - Imagem e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017). É doutoranda em Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018).

Amanda Regina Celli Lhobrigat

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Integrante do grupo de pesquisa CNPq: Cultura e memória: diálogos de permanência e inovação, sob orientação do prof. dr. livre docente Haroldo Gallo.

Ana Carolina Machado Arêdes

Doutoranda em História na área de concentração História Social das Relações Políticas na Universidade Federal do Espírito Santo. Mestra em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, na área de concentração "Estado, Sociedade e Região". Pós-graduada em "História do Brasil, Estado e Sociedade" pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Federal de Viçosa. Técnica em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Fundação de Arte de Ouro Preto.

Andressa Rezende Boel

Artista Visual, natural de Bom Jesus-GO e residente em Uberlândia-MG há aproximadamente 15 anos, onde cursou Graduação em Artes Visuais (2014) e Mestrado (2016) em Artes na Universidade Federal de Uberlândia. Em 2017 estendeu residência também para Campinas, onde iniciou o Doutorado em Artes Visuais na Unicamp. Integra o Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem (GPPI-UFU), o Grupo de Estudos sobre Arte Pública (GEAP-BR) e também o grupo Strondum, que produz ações/intervenções urbanas.

Aparecido José Cirillo

É pesquisador do LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Bolsista Produtividade em Pesquisa (PC-FAPES). Professor Permanente do Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004) e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2015/2016). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. É editor da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498).

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), tendo sido bolsista da Capes (2014-2015). É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Trabalha na Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do Rio de Janeiro (CECIERJ), coordenando o Cineclubes CECIERJ. É Representante da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) no Estado do Rio de Janeiro.

Ciliani Celante Eloi Jeronymo

Mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES 2014), bacharel em Artes Plásticas (UFES/2005) e licenciada em Artes Visuais (UFES 2008). Professora de artes da rede municipal de ensino da cidade de Vitória/ES e pesquisadora voluntária do laboratório de pesquisa em artes da UFES (LEENA).

Débora Machado Visini

Possui graduação em História - Bacharelado (2013) e Licenciatura (2015) pela Universidade de São Paulo e mestrado em Artes Visuais pelo programa interunidades da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (2017). Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas.

Deivisson Dias Chagas

Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp, na linha de pesquisa em Poéticas Visuais e Processos de Criação. Bacharel e licenciado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Licenciado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Participa do grupo de pesquisa GEAP (Grupo de Estudos de Arte Pública) - Brasil no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Francisco Pablo Medeiros Paniagua

Doutorando em Artes Visuais, linha de pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos, PPGAV-UDESC (2017-). Mestre em Artes Visuais, linha de pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos, PPGAV-UDESC (2014-2016). Graduado no curso de Licenciatura em Artes Visuais - Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC (2009-2013); e no curso de Bacharelado em Desenho e Plástica (Artes Visuais) - Universidade Federal de Santa Maria, UFSM (2000-2004).

Gabriel Pundek Scapinelli

Arquiteto e Urbanista graduado em 2011 pela Universidade Federal de Santa Catarina. Artista visual licenciado pela Universidade Estadual de Santa Catarina em 2015. Mestre em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua em dois coletivos de trabalhos colaborativos; xilocoletivo, marcenaria e design, e grupo FORA, intervenções urbanas e vegetais.

Geodésica Cultural Itinerante

Coletivo de arte que surgiu em 2011 a partir do grupo de pesquisa “Arte e Vida nos Limites da Representação - UDESC/ CNPq (2003), coordenado pelo Prof. Dr. José Luiz Kinceler (*in memoriam*). O coletivo desenvolve proposições artísticas colaborativas que propõem a abertura de processos artísticos em diferentes contextos e espaços públicos. Nos últimos anos desenvolveu projetos na Bienal Brasileira de Design: Design para todos (2015); Proposição/Exposição “Em descontinuidade: Zé Kinceler e o Coletivo Geodésica”, MASC - Mostra Desterro Desaterro: Arte Contemporânea em Santa Catarina e mais recentemente na Residência Bolsa de Produção em Artes Visuais, Instituto Meyer Filho 2019.

Giovana Spoladore Amaral

Mestranda no Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da Unicamp, sob orientação da Prof^a. Dr^a Sylvia Helena Furegatti. Graduiu-se em Licenciatura em Artes Visuais pela UEL (2017) É artista multidisciplinar e trabalha no cruzamento entre a performance, a instalação e o vídeo.

Gustavo Tirelli Ponte de Sousa (Geodésica Cultural Itinerante)

Professor colaborador do curso de Artes Visuais do CEART/UDESC. Mestre em Artes Visuais UDESC e graduado em Artes Plásticas (UDESC 2008). Cocriador e colaborador do Projeto Aviário das Artes no Assent. Conquista na Fronteira. Pós-graduado na Especialização Arte no Campo (Latu- Sensus) (UDESC/ MST 2013-2015). Coordenou a equipe de oficinas de artes visuais Residência Agrária Jovem.

Haroldo Gallo

Haroldo Gallo é arquiteto (1976), especialista em projeto (1978), mestre (1987), doutor em arquitetura e urbanismo (1995) e Livre Docente na área de Projeto de Arquitetura e Paisagismo (2008). É professor há mais de 40 anos na graduação e na pós-graduação, nas áreas de projeto, patrimônio e restauro, e artes visuais. Pesquisador, tem artigos, papers, capítulos, prefácios e livros publicados, destacando-se o Livro Direito Autoral em Arquitetura (1989), a tese A idéia de autoria em arquitetura e sua proteção no Brasil (1995), o capítulo O trabalho de restauro em arquitetura; no livro Um século de Luz (2001), e os dois livros Projeto Residencial Moderno e Contemporâneo - residências nacionais e internacionais (2004). É também organizador e coautor de dois livros Normas e gerenciamento do Patrimônio Arqueológico e Patrimônio: atualizando o debate, editados pelo IPHAN, e Uma experiência internacional em arquitetura e urbanismo: Desenho Urbano em Portugal, edições Universitárias Lusófonas. Participou de diversas exposições de arte, fotografia e arquitetura. Possui duas premiações internacionais (Bienal de Arquitetura de São Paulo 2003 e 2005).

Ingrid Etges Zandomeneco

Arquiteta e Urbanista, graduada pela UFSC (2011), e graduada em Moda com habilitação em Estilismo, pelo CEART/UDESC (2012). Pós-graduada em Iluminação e Design de Interiores pelo Instituto de Pós-Graduação – IPOG (2014). Ingressante no Mestrado, aprovada no processo seletivo 2020 do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ/UFSC). Trabalha no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF desde 2015. Atualmente coordena a COMAP – Comissão Municipal de Arte Pública.

Isabela Mendes Sielski (Geodésica Cultural Itinerante)

Artista visual e professora. Licenciada em Educação Artística /UDESC, Florianópolis-SC (1985), Doutora em Artes Visuais/UPV Bilbao (2004). Professora Titular no Curso Superior de Tecnologia em Design de Produto IFSC/Florianópolis-SC (2003-atual). Coordena o Projeto de Extensão Design Possível-SC e ministra oficinas de cerâmica (IFSC). Integrante do Coletivo Geodésica Cultural Itinerante desde 2011.

Jade Sapucahy (Geodésica Cultural Itinerante)

Artista visual, Bacharela em Artes Visuais (UDESC 2020). Bolsista no Atelier de Cerâmica (2017-2018) e co-ministrante do curso de Modelagem e Preparação de Massas Cerâmicas para Queimas Alternativas no Programa de extensão NUPEART Pro...Move, bolsista de extensão (2019-2020). Participou como co-organizadora no evento "Tremor: Arte como estratégia de resistência" (2016), junto ao grupo de pesquisa "Articulações Poéticas" CNPq/UDESC, bolsista voluntária no mesmo ano. Faz parte do Orienawá (2017), grupo de pesquisa em Música Circular.

Julia Lopes Pereira

Mestranda no Programa Arte e Cultura Contemporânea do PPGARTES/UERJ. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAU-USP), sob orientação do professor Guilherme Wisnik, quando desenvolveu uma pesquisa sobre o caminhar como procedimento estético na arte contemporânea e seu potencial político na experiência urbana.

Kauê Lopes Garcia

Mestrando em Poéticas Visuais e Processos de Criação pela Unicamp e graduado em Artes Visuais pela PUCC. Participou de diversas exposições como Lorem Ipsum (2020 - Galeria Aymoré), O que não é floresta é prisão política (2019 - Galeria Reocupa), Verbo (2019 - Galeria Vermelho), FIME (2016 - CCSP), Contramão (2015 - Galeria Eduardo Fernandes - São Paulo/SP), 1º Frestas - Trienal de Artes (2014 - Sesc Sorocaba), Multitude (2014 - Sesc Pompéia), entre outras.

Laura Borsa Cattani (Ío)

Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), e especialização em Gestão de Projetos pela ESPM (2007), com experiência na área de Gestão Cultural. Possui Mestrado e Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS. Desde 2003 assina seus trabalhos como Ío, um pseudônimo também usado em parceria com Munir Klamt.

Leonardo Lima da Silva (Geodésica Cultural Itinerante)

Artista e produtor cultural, Mestre e Bacharel em Artes Visuais pela CEART/UDESC (2008-2016), mesma instituição onde atualmente cursa Licenciatura em Artes Visuais (2019 -). Atualmente desenvolve atividades de composição e produção musical em seu estúdio em Florianópolis/SC.

Lilian do Amaral Nunes

Artista Visual, pesquisadora e curadora independente. Pós-Doutora com Bolsa PNPD da CAPES junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Docente junto ao PPGACV. Pós-Doutorado em Arte, Ciência e Tecnologia pelo IA/UNESP. Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - Derivações da Arte Pública Contemporânea, (2006-2010) e Universidade Complutense de Madrid / Espanha. Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - Fronteiras do Visível. Arte Pública na Avenida Paulista: um estudo intervenção na cidade de São Paulo, (1995-2000). Graduada em Licenciatura em Artes pela Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, (1981-1986). Pesquisadora Capes/CNPq - GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia - IA/UNESP.

Lucas Sielski Kinceler (Geodésica Cultural Itinerante)

Artista múltiplo, músico experimental e produtor cultural. Bacharel em Artes Visuais na UDESC (2008-2013), com especialização Latu-sensu em Arte no Campo (UDESC/MST 2013-2015). Projeto Aviário das Artes no Assent. Conquista na Fronteira (2015- 2016). Coordenou a equipe de oficinas de artes visuais Residência Agrária Jovem 2015. Integra o grupo Orienawá de Música Circular e Tribo Colibri de música andina.

Luciana de Fátima Marinho Evangelista

Possui graduação em História pela Faculdade Estadual de Filosofia Ciências e Letras de Jacarezinho (2007), mestrado em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (2012) e doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (2020). Atualmente é professora assistente da Universidade Estadual de Maringá.

Luis Fernando Silva Sandes

Doutorando pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Pesquisa arte contemporânea, com foco em quatro artistas brasileiros relacionados à abstração geométrica: Carlos Fajardo, Artur Lescher, Marcius Galan e Roberto Wagner. Mestre em Ciências Sociais pela PUC-SP, com pesquisa sobre arte brasileira. É redator da Enciclopédia Itaú Cultural. É redator do Art Market Dictionary da editora alemã De Gruyter.

Marcela Belo Gonçalves

Possui graduação em Artes Plásticas (2010) e Mestrado em Artes (2014), ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Atualmente realiza o Doutorado em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, na linha de pesquisa "Preservação do Patrimônio Cultural", sob orientação da Prof^a Dr^a Magali Melleu Sehn. Atua também como pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA no Centro de Artes da UFES e do Grupo de Pesquisa Arte Contemporânea: Preservação e Exibição - ARTECOM da Escola de Belas Artes da UFMG.

Marcelo Simon Wasem

Docente do Centro em Formação em Artes (CFA) e Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), na cidade de Porto Seguro (BA). Coordena o projeto de pesquisa "D.E.L.I.R.A.: Ações em Arte Pública", trabalhando com Desenho / Design, Espaço / Escuta / Escultura, Ludicidade, Inventividade, Ruidologia / Radiofonia, e Artes. Entre fevereiro de 2014 e 2018 foi professor adjunto no Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IA/UERJ), no Rio de Janeiro (RJ). Foi coordenador da Sala Futura Maré, parceria do Canal Futura com a Associação Redes de Desenvolvimento da Maré, localizada no Complexo da Maré. Tem doutorado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestrado na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de Poéticas Visuais.

Maria de Lourdes (Lú Pires)

É artista plástica e foi Chefe de Departamento de Arte Pública/IPUF até 2019; coordenadora e membro titular da COMAP- IPUF até 2019. Formada em Artes Plásticas (CEART/UDESC). Desde 1981, trabalhou no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF. Organizou o livro "Arte Pública em Florianópolis 1990 - 2015", lançado em 2016.

Munir Klamt Souza (Ío)

Munir Klamt possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1993) e especialização em Economia da Cultura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007). É Mestre em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes de UFRGS (2011) e Doutor pela mesma instituição (2016), tendo sido contemplado com bolsa Capes em sua formação. Sua Tese, Metamedidas, recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de Tese 2017. Lecionou na Universidade Federal do Rio Grande em 2017. Atualmente realiza Pós-Doutorado na Universidade de Brasília. Desde 2003 assina seus trabalhos como Ío, um pseudônimo também usado em parceria com Laura Cattani.

Nathalia Lambert Passos Rocha

Possui Bacharelado e Licenciatura em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2007). E possui formação técnica em montagem cinematográfica pela Escola de cinema Darcy Ribeiro (2011-2012).

Priscilla Perrud Silva

Graduada em História (Licenciatura, Bolsista FAADCT/PR-Iniciação Científica 2010-2011) pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2012), Pós-Graduada (Especialização) em Patrimônio e História pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2014), Mestre (Bolsista CAPES-Demanda Social 2014/2016) em História Social pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2016) e atualmente Doutoranda (Bolsista CAPES-Apoio Social/Programa de Excelência Acadêmica 2017-2020) em História Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2017). Atualmente está desenvolvendo pesquisas sobre os mundos da gravura de arte no Brasil no século XX, com ênfase na trajetória e na obra do gravador Paulo Menten (1927-2011).

Rafael Ghiraldelli da Silva

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (PPGAV/IA/Unicamp). Formado no Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais pelo IA/Unicamp; e no Bacharelado em Ciência da Computação (2009) pela Universidade Paulista (UNIP). Trabalha atualmente como ilustrador freelancer, designer, arte-educador e artista visual residente na região metropolitana de Campinas – São Paulo.

Rodrigo Codevila Palma

Arquiteto Urbanista, doutorando em urbanismo pelo PROURB/FAU/UFRJ, com mestrado em urbanismo pelo PROURB/FAU/UFRJ, MBA em Gerenciamento de Projetos na FGV e Pós-graduação em História da Arte e da Arquitetura na PUC-Rio. Professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Silva e Souza (2019/2020). Tutor acadêmico da disciplina Projetos Urbanos Alternativos na FAU/UFRJ em 2015 (áreas residuais no Complexo do Alemão). Participou como colaborador da equipe 140 selecionada e premiada com louvor do Concurso Morar Carioca: conceituação e prática em urbanização de favelas como parte do Plano de Legado Urbano, Ambiental e Social das Olimpíadas de 2016 para a cidade do Rio de Janeiro. Participou do projeto de urbanização do Complexo do Alemão (RJ) do programa PAC do Governo Federal.

Sandra Conceição Nunes

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UDESC), linha de pesquisa: Ensino de Artes. Mestre em Artes Visuais pela UDESC (2010). Desde 2013 atua como Coordenadora de Artes Visuais da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes/Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Juventude, na capital catarinense. Foi membro da Diretoria da Associação de Arte-Educadores de Santa Catarina (2007/2009). É membro da Comissão Municipal de Arte Pública de Florianópolis, desde 2015; em 2019 passou a integrar o Conselho Editorial da FCFFC; e em 2020, a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).

Teresa Maria Siewerdt

Artista e pesquisadora. Doutoranda em Poéticas Visuais (ECA,USP), Mestre em poéticas visuais na (ECA,USP), Bacharel em Artes Plásticas (CEART,UDESC).

Thiago Spíndola Motta Fernandes

Mestre e doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, vinculado à linha de pesquisa História e Crítica da Arte, com bacharelado em História da Arte pela mesma instituição e graduação tecnológica em Design Gráfico pela Universidade Estácio de Sá. Atua como crítico de arte e curador independente.

Tiago Samuel Bassani

Artista Visual, Professor Assistente do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Professor Formador II no PARFOR da Universidade Estadual da Bahia (UNEB-CAPEs - (2019). Doutorado em andamento em Artes Visuais (UNICAMP) na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação. Mestre em Artes Visuais, UNICAMP (2017). Especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação (2010). Bacharel e Licenciado em Artes Visuais UNICAMP (2017). Coordenador do grupo de estudos Matérias Corporificadas (UFOB). Pesquisador do GRUPA (Grupo de Pesquisa em Arte - UFU). Membro do Conselho Editorial da Revista Linha Mestra - ABL (2020).

Victor Santos

Bacharel e licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Mestrando em Artes Visuais, com bolsa CAPES, pelo programa de História, Teoria e Crítica na Universidade Estadual de Campinas, cujo projeto de pesquisa pretende explorar a influência da epidemia de HIV/AIDS dos anos 80 e 90 na trajetória de alguns artistas que a vivenciaram em seu momento de emergência. Atua como arte-educador no cursinho popular para provas de habilidades de artes visuais Arte Pra Quê?

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

F983a Furegatti, Sylvia; Oliveira, Luiz Sérgio de; Knauss, Paulo.
Arte pública no Brasil: contextos e interações /
Anais: III Seminário Nacional GEAP BR 2020 /
Sylvia Furegatti; Luiz Sérgio de Oliveira; Paulo Knauss (Org.).
Niterói: Editora do PPGCA-UFF, 2020. 364 p., il. color: 21 x
29,7cm.

ISBN: 978-65-990419-5-2

1. arte pública. 2. patrimônio. 3. Memória. I. GEAP-Br. II. Título.

CDD: 700.7



978-65-990419-5-2