

OUTONO + INVERNO // 2018

# ARA

YMA

04

ESPAÇOS EM MOVIMENTO

# ARA

Número 4 . Outono+Inverno, 2018

Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
GRUPO DE PESQUISA MUSEU/PATRIMÔNIO  
REVISTA ARA  
ISSN 25258354  
FAU CIDADE UNIVERSITÁRIA - DEPARTAMENTO DE  
HISTÓRIA DA ARQUITETURA E ESTÉTICA DO PROJETO (AUH)  
RUA DO LAGO, 876 – SÃO PAULO – SP – BRASIL +55 11 30914795  
REVISTAARAFAU@USP.BR  
HTTP://WWW.MUSEUPATRIMONIO.FAU.USP.BR

#### Coordenação

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO  
COORDENAÇÃO ASSISTENTE  
ANNA MARIA RAHME  
LUIZ RECAMAN

#### Conselho Editorial Professores

ANNA MARIA RAHME  
LUIZ RECAMAN  
MARIA CECÍLIA F. LOURENÇO (pres.)  
REGINA L. S. MELLO  
RICARDO FABBRINI

#### Suplentes

AMANDA S. RUGGIERO  
CELSO FAVARETTO  
MARCOS RIZOLLI

#### Pareceristas ad hoc

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO; ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA, AMANDA SABA RUGGIERO,  
ÂNGELA MARIA ROCHA, ANA PAULA NASCIMENTO, ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME;  
DÉBORA GIGLI BUONANO, JOÃO LUIZ MUSA, EDUARDO AUGUSTO COSTA, GABRIEL GIRNOS,  
HÉLIO HERBST, HELOÍSA DALLARI, LEANDRO SILVA MEDRANO, MARCOS RIZOLLI, PAULA BRAGA,  
REGINA LARA SILVEIRA MELLO, RENATA VIEIRA DA MOTTA, RODRIGO CHRISTOFOLETTI,  
SYLVIA HELENA FUREGATTI, TERESA MARIA CASTRO DE ALMEIDA.

#### Revisão de textos

MARIA CECÍLIA F. LOURENÇO; REGINA LARA, ANNA MARIA RAHME, LUIZ RECAMAN

#### Projeto Gráfico e Diagramação

MÁRCIA S. GREGORI

#### Editoração Eletrônica

AMANDA S. RUGGIERO

#### Suporte Informática

WEBMASTER FAU/USP EDSON AMADO DE MOURA

#### Logotipo

FELIPE M. B. SOARES;

Imagem de Abertura

FELIPE M. B. SOARES;

MÁRCIA S. GREGORI (montagem)



grupomuseupatrimônio



## SUMÁRIO

- 5** EDITORIAL - O QUE FICARÁ AMANHÃ, COMO PATRIMÔNIO DESTE TEMPO,  
DOMINADO POR - ESPAÇOS EM MOVIMENTO?  
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

### ESPAÇOS EM MOVIMENTO - Dossiê GMP

- 15** O LUGAR DA CASA-MUSEU  
PAULO BARBOSA
- 31** LOVE FOR SALE  
ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO
- 47** FIXOS E FLUXOS EM CRUZAMENTO VIÁRIO NO BUTANTÃ, SÃO PAULO  
MÁRCIA SANDOVAL GREGORI
- 73** AMÉRICA LATINA EM CONFLITO: ARTE E ENUNCIADOS  
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
- 99** TERRITÓRIOS DA ARTE LATINO-AMERICANA  
AMANDA SABA RUGGIERO

### ESPAÇOS EM MOVIMENTO - ARTIGO/ENSAIO

- 123** OCUPAÇÃO  
ÂNGELO DIMITRE GOMES GUEDES
- 139** PARTICIPAÇÃO ENTRE CAMPOS  
ANA CAROLINA TONETTI
- 165** ASSIM VIVEM AS CORRUIRAS  
MÁRIO RUI FELICIANI
- 181** SUPERFÍCIES DE CONTATO URBANAS: ARQUITETURA, ESPETÁCULO, ARTE,  
CIDADE  
RENATA LATUF DE OLIVEIRA SANCHEZ
- 207** DE CONVIDADO A ANFITRIÃO – A ÂNIMA LOCAL DO CCBB BRASÍLIA  
ADELAIDE CRISTINA NASCIMENTO DE OLIVEIRA  
ELOISA PEREIRA BARROSO
- 233** DISPOR PARA FUNCIONAR  
AMANDA AREIAS



**Editorial**

**O que ficará amanhã como  
patrimônio deste tempo,  
dominado por - *espaços em  
movimento?***

***What will be tomorrow like heritage, this  
time world dominated by - moving spaces?***

***¿Qué restará mañana como patrimônio  
deste tiempo dominado por espacios en  
movimiento?***

***Maria Cecília França Lourenço***  
*Professor Doutor Titular Sênior FAU/ USP [mcfloure@usp.br](mailto:mcfloure@usp.br)*

## Resumo

O Editorial ressalta a importância de debate crítico sobre a atualidade, realizado por distintas modalidades. Entre estes questionamentos se encontram os constituídos por imagens, formas e palavras; instituições culturais; ações no espaço urbano, na fricção entre áreas voltadas ao sensível. Inicia-se com a pergunta: "O que ficará amanhã, como patrimônio deste tempo, dominado por – *espaços em movimento*"? Parcela dos debates aqui congregados comporá patrimônio, este entendido como conjunto de valores, caros ao período e capazes de representar esta era.

**Palavras-Chave:** Espaço. Movimento. Patrimônio. Representação. Editorial.

## Resumen

El Editorial subraya la importancia del debate crítico sobre el presente, realizado por diferentes modalidades. Entre estos questionamientos se encuentran los que se componen de imágenes, formas y palabras; instituciones culturales; acciones en el espacio urbano, la fricción entre las zonas sensibles. Comienza con la pregunta: "¿Qué será mañana, como esta vez dominada por herencia – espacios en movimiento"? Parte de las discusiones aquí hará patrimonio, esto entendido como un conjunto de valores, estimados para el período y capaces de representar esta era.

**Palabras clave:** Espacio. Movimiento. Patrimonio. Representación. Editorial.

## Abstract

The Editorial stresses the importance of critical debate about the present, performed by different modalities. Among these questions are those composed of images, shapes and words; cultural institutions; actions in urban space, the friction between the sensitive areas. Starts with the question: "what will be tomorrow, as this time dominated by heritage – moving spaces"? Portion of the discussions here will make heritage gathered together as a set of values, precious to the period and able to represent this era.

**Keywords:** Space. Movement. Heritage. Representation. Editorial.

## ROMPER COM O EXÍLIO

*Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos  
aprendido por fim a não nos surpreender com nada,  
entendendo por isso não nos escandalizarmos diante das  
rupturas da ordem.*  
Julio Cortázar (1993, p.179)

**V**ivemos em momento estelar para se apartar do insulamento na própria terra, ou surpreender-se com rupturas da ordem, como bem alude o escritor argentino Julio Cortázar (1914-84). Este, descontente com o rumo político em seu país, já em 1951, partiu para Paris com bolsa de estudos e nunca mais retornou. Em inúmeros depoimentos relembrou a infância povoada por personagens, tempo e espaço também distintos, porquanto lia muito, quando esteve doente e incapaz de se mover como as demais crianças.

Exponho com satisfação o conjunto desta Revista ARA, de número quatro, com a temática *Espaços em movimento*. Resultou em conjunto significativo graças aos membros do Grupo Museu/Patrimônio [GMP], ao Conselho Editorial/CE, aos colaboradores e ao apoio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

Universidade de São Paulo, FAU/USP. Por certo contribuirá para se renovar a esperança de aprimoramento e se encorajar leitores para circular por outros caminhos, para além do círculo diário com que convivemos. Deseja-se modificar a sensação de exílio, diáspora, ausência de perspectivas e penumbra que paira no ar e alçar à surpresa, em várias latitudes.

Neste século XXI incidem impactos, quando imaginávamos não mais ser espantados por diversos impasses, situações, instantes e circunstâncias bizarras. Consecutivamente, germinam-se novos choques, diante de flagelo, entraves, descontinuidade, violência, rapidez, submissão, singeleza, entre tantos outros aspectos, que seguem ensejando assombro ante a ausência de propalada humanidade a sobressaltar o cotidiano. Urge como nunca contrariar nefastas forças imobilizadoras e superar o individualismo autorreferente.

A *Revista ARA* surgiu como empenho para se rever o clichê e em busca de não referendar ações corporativas voltadas à auto preservação, disputa por poder entre membros de comunidades, ou abrigo a verdades postulares e dominadas por um estreito segmento, por considerar essas ações obstáculos a câmbios. Ressalte-se também que, ao ser projetada, surgiu de sonho coletivo viabilizado pelo Grupo Museu Patrimônio, com troca de atuações e tarefas entre os membros. Alargado em seu anseio, cada vez mais envolve novas narrativas e campos, em esforço conjugado para tentar desbordar fronteiras, ampliar questões e interlocutores em áreas e modalidades abalizadas.

Desde o número inicial há uma interdisciplinariedade de enfoques, demandas e aceitação da diferença, como algo desejável. Enfim, sempre procuramos romper com as certezas e expor-nos à crítica, extrovertendo pesquisas, a que todos nós nos dedicamos, reunidas aqui no chamado “Dossiê GMP”. O foco são problematizações contemporâneas, como convite a debater ângulos inéditos e fora do mercado cultural, posição defensável e rara, abrigada em estudos universitários, na área de extensão cultural.

No entanto, considera-se importante interrogar este tempo, palavra esta que em tupi guarani se enuncia como ARA -, com viso crítico, sem se mergulhar em

intenso exílio ante o entorno e o sentido humano. Assim, a postura demanda abrir rotas radiantes, destemidas e criativas, como se observa em imagens e textos ao longo desta edição. Após os Anos 1960, a concepção e a visualidade romperam com as formas apenas belas, contemplativas, inovadoras, a causar êxtase e maravilhamento. Imagens e palavras aqui enlaçadas aprofundam problemas desta era, enfim, o que se legará às próximas gerações, sem apenas reproduzir peculiaridades edificantes, ou versão ingênua de enredos veiculados em mega mídias comunicacionais.

### **Temas, tempo e espaço em movimento.**

*Os temas, por compreensíveis razões estratégicas, tornam-se mais imediatos no tempo e no espaço.*  
Julio Cortázar (1993, p.63)

Os temas de cada edição da *Revista ARA* fundam-se na época presente com viés crítico e ênfase nos dedicados às áreas sensíveis e transdisciplinares, sendo investigados e propostos pelo GMP. Compete ao Conselho Editorial selecionar uma entre as opções indicadas e eleger, para cada colaboração, o mínimo de dois especialistas para realizar parecer denominado “às cegas”, ou seja, sem revelar a autoria, evitando preconceito, ou melhor, como se expressa na língua inglesa - *prejudice*.

Nesta edição se documenta, em distintos formatos, como tantos buscam reagir em relação a descaminhos desta época. Desvelam como hoje pode se construir novos sonhos, desafios, pactos, caminhos, desvios e dialogar com a alteridade, ou seja, aprender com a diferença e evitar apenas desqualificá-la. Com perplexidade, assiste-se a levas e levas de humanos cruzando fronteiras, mares e territórios, em ritmo contrastante com outras realidades. Seriam tais situações o patrimônio a ser erigido sobre o segundo decênio deste século?

As mídias digitais instituem outra hipótese para nos representar amanhã, com vários ângulos, entre os quais: de um lado mudou práticas cotidianas, com

proveito; e, de outro, veiculou como nunca falsos informes, desabono a pessoas e fatos. Dissimulam-se, como um vírus, dados duvidosos em proveito próprio, ou apenas por mero entretenimento torpe. De maneira veloz e singular, as redes estampam certezas programadas, para que cada um se mantenha em seu próprio quadrilátero de conforto e valores, sem enfrentar desafios. Estes se tornarão nossa imagem futura, se não desaparecerem os atuais meios, diante de novos com as quais não se relacionariam? Como hoje se pode ver aqueles microfones? Em que aparelhos e lugar?

Em contraste com a atualidade, durante as Luzes muito se predicou sobre a necessidade do artista se afastar de temas críticos e, ao contrário, exaltar o belo. O criador parecia flunar acima dos mortais, porquanto permanecia a postura renascentista de nomeá-lo por 'gênio divinal'. Como decorrência, ainda na atualidade mantém-se tal postura, entendendo as instituições como destinadas a salvaguardar os 'tesouros', erigidos pelo engenho de poucos eleitos, como mera função conservacionista e veiculadora de saber, antes de mais nada para pares letrados. Até quando?

O célebre escrito de 1766, elaborado por Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) sobre a escultura localizada em 1506 "Laocoonte", no capítulo 9 condena peremptoriamente poetas e artistas que não tenham podido produzir o belo livre de coação externa, seja pela religião ou poder. Pensando talvez nesses tesouros da Igreja Católica, muitas vezes espoliados de inimigos e com tema exógeno, em face da tal intenção do artista, Lessing documenta o lugar que a dita beleza ainda ocupava. Vale sublinhar que à época dos escritos de Lessing poucas eram as instituições abertas ao público em geral e, mesmo o Museu do Louvre/Paris apenas será instituído mais de vinte anos depois, em 1789. Acrescente-se que, facultado ao ingresso de todo e qualquer espectador como hoje se constata, demorará quase um século para se efetivar.



Figura 1 –Vênus de Milo. Museu do Louvre, c. Século II a.C. Foto autora 2010

O caso da escultura denominada *Laocoonte*, analisada por vários autores, foi localizada na Coleção Vaticano e, após as querelas religiosas, foi exposta ao público, assim reafirmando o poder e a reserva de saberes determinados. Talvez por tais circunstâncias, o pensador alemão preferiu reservar o nome de 'obra de arte' "[...] apenas para aquelas [...] nas quais a beleza constituía sua primeira e última intenção" (Lessing, 1998, 153 [1766]).

O tema ligado à mitologia de um mundo pagão acolhido na sede do catolicismo teria ficado por portar testemunho irreduzível do belo. Nas discussões daquele momento, século XVIII, a superioridade da poesia, com predomínio da palavra, se alçaria ou não sobre as demais artes? Assim, Lessing concordará com outros sobre a tese de que a boca entreaberta da personagem revela o momento fundante da dita obra prima, mantida em espaço díspar ao

que se originou, para além de mero troféu conquistado pela sujeição de estados, pensamentos e religiões.

Como se pode constatar, o conjunto de imagens, textos e reflexões desta edição desgarçou as formas habituais em que se abordam museus, patrimônio, meio urbano, monumentos, fotografia, arte, arquitetura, exposição, ocupação, cidade digital, interface, novas mídias, arte on-line, contracoletorismo e instituições preservacionistas, ensejando dúvidas para cada um refletir conforme considere como abertura para atalhos singulares.

O conjunto, que com enorme satisfação apresentamos, abrange amplo território, desde o país, a América Latina até a Europa. Entre as questões subjacentes versa também sobre cidadania; espaço vivenciado; prática espacial crítica; espaço público; renovação urbana; espaços interativos; narrativas; inquietações rugosas; autonomia do campo museal *versus* negócios; urbano e rural; campos em fricção; territórios; mobilidade física; fluxos e fixos; sistemas de objetos, ações e sociais; circulação de imagens; museu imaginário e Instagram.

Aguardamos diálogo, questionamentos e contribuições, deixando assinalado profundo agradecimento a todos que se dispuseram a aprimorar, aprofundar, debater, afirmar ou retificar pontos de vista, como temos tentado fazer. Boa leitura e aguardamos desde já as inquietações de diversificados colaboradores, em ensaios poéticos, de texto, fotografia, desenho, ou qualquer outra forma gráfica que trabalhe sobre o tema determinado para a quinta edição da Revista ARA – *Configuração entre limites e indeterminação*.

*Ciça, verão, 2018.*

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

Cortázar, Julio. Valise de Cronópio. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1993.

Lessing, Gotthold Ephraim. Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

ARA 4 . Outono+Inverno, 2018

# DOSSIÊ GMP



## O lugar da casa-museu

*El lugar de la casa-museo*

*The place of the house-museum*

**Paulo Eduardo Barbosa**

*Arquiteto. Doutorando da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.*

*Universidade de São Paulo.*

*Membro do Grupo Museu/ Patrimônio. São Paulo, Brasil,*

*pauloarqbarbosa@gmail.com.*

## Resumo

Neste artigo procuro relacionar o conceito de lugar, como proposto pelo geógrafo Milton Santos em diferentes momentos de sua produção acadêmica, à possibilidade de construção de um olhar às casas-museu, cujo foco em sua arquitetura e domesticidade permita reconhecê-las como documento de certa fricção entre a casa e a cidade.

**Palavras-chave:** arquitetura. Casa-museu. Lugar. Cidade.

## Resumen

En este artículo intento relacionar el concepto de lugar, como propuesto por el geógrafo Milton Santos en diferentes momentos de su producción académica, a la posibilidad de construcción de una mirada a las casas-museo, cuyo foco en su arquitectura y domesticidad permite reconocerlas como documento de cierta fricción entre la casa y la ciudad.

**Palabras clave:** arquitectura. Casa-museo. Lugar. Ciudad.

## Abstract

In this article, I try to relate the concept of place, as proposed by the geographer Milton Santos at different moments of his academic production, to the possibility of casting a glance at the house museums, whose focus on architecture and domesticity allows them to be recognized as a document of certain friction between the house and the city.

**Keywords:** architecture. House-museum. Place. City.

## DE CASA A MUSEU

*Cada lugar é, à sua maneira, o mundo.  
Milton Santos*

**A**s casas-museu são um tipo específico de instituição museal que conformam, no Brasil como em muitos países, uma extensa rede de instituições espalhada por todo o território nacional, em cidades de diferentes escalas e complexidades, constituindo um conjunto de grande diversidade. São casas de escritores, pintores, líderes comunitários, artistas, personagens históricas que, por algum motivo, foram alçadas à condição de patrimônio, preservadas em condições bastante heterogêneas e abertas à visitação. Levantamento recente<sup>1</sup> aponta mais de trezentas unidades museais no Brasil que poderiam se caracterizar como casas-

<sup>1</sup>Ver Ana Cristina Carvalho 2013.

museu, segundo critérios estabelecidos por comitê específico do ICOM (*International Council of Museums*)<sup>2</sup>.

A instituição de uma casa-museu responde, em cada caso, às mais diversas iniciativas demarcadas por características que poderiam ser consideradas comuns ao grupo que inclui, no Brasil, por exemplo, desde a casa de Chico Mendes, em Xapuri, no estado do Acre, ao Museu da República, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro. Destacarei aqui entre estas similaridades, malgrado a obviedade, o fato de terem sido, em grande número, instaladas em edificações construídas originalmente para fins residenciais e que hoje atendem a uma função pública, própria dos museus na atualidade<sup>3</sup>.

Os objetivos destas instituições, expressos pela ação de seus dirigentes e pelos raros planos museológicos, frequentemente se propõem a materializar um enredo de vida privada que pouco desafia as expectativas relativas às personagens públicas que homenageiam, operando uma reiteração muitas vezes edulcorada de aspectos disseminados pela história oficial.

Entretanto, sua implantação em edifícios originalmente residenciais impõe questões condicionantes à necessária adaptação, relativas à manutenção predial, à iluminação, à exposição, às áreas técnicas para conservação de acervos, acessos e facilidades para o público, entre outras. As adequações, ademais, deveriam em princípio considerar e lidar de maneira cautelosa com elementos constituintes de uma certa domesticidade, embora se trate de espaço museal. Criar condições adequadas às atividades que os museus desenvolvem na atualidade, com foco em diferentes públicos e recepções

<sup>2</sup>DEMIST (Demeures historiques-musées, Comité International pour les demeures historiques-musées) é o comitê específico do ICOM para as casas-museu e sua criação em 1998 responde à demanda das instituições museais instaladas em casas históricas e palácios europeus, pela especificidade na definição de critérios e políticas museológicas. Houve uma grande expansão deste comitê no sentido de sua mundialização, que o obrigou a contemplar diversas escalas de casas-museu.

<sup>3</sup>De início, os museus ocidentais, cujo marco fundador é o museu denominado, Ashmolean da Universidade de Oxford, Reino Unido, criado em 1683, eram frequentados apenas por público especializado, enquanto o Museu do Louvre, aberto em 1793 na cidade de Paris, será o primeiro dedicado a todos os cidadãos.

diversas, implica em conservar na casa-museu, entre outros fatores, escalas de ambientes residenciais, distribuição de mobiliário compatibilizada com percursos e, ainda que a proposição expressa pelo projeto museológico não seja a da mimese e haja uma compreensão ampliada capaz de desobrigar o compromisso de reconstituição fiel dos ambientes domésticos, há sempre os limites do edifício, que como acervo constitui um item a ser preservado, a despeito das necessidades impostas pelo novo uso.

O projeto arquitetônico, quando eventualmente ocorre ser utilizado, tem se mostrado eficiente ferramenta de articulação destas demandas na busca de configurar espaços que possam contribuir com o cumprimento da missão preconizada pelo ICOM<sup>4</sup>, respeitando a condição de preservação destas edificações e seus jardins, espaços de complexidades singularizadas pelo lugar, dada a qualidade de conexão que estabelecem entre paisagem local e massa edificada.



Figura 1: Casa Oscar Americano, Morumbi, São Paulo. Residência projetada por Oswaldo Bratke, construída em 1951, e o jardim projetado e executado por Otávio Augusto Teixeira Mendes, um cuidadoso trabalho de reconstituição da flora autóctone de São Paulo em área da antiga fazenda de chá Clarice. (Foto do autor)

<sup>4</sup>“O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.”

### O que lembrar e o que esquecer em uma casa

Ocorre incluir ao escopo da arquitetura e do urbanismo para além dos desafios listados, a perspectiva de observar e analisar a condição de documento atribuída a estas residências, lugar urbano no bairro e seus jardins por meio da pesquisa acadêmica, de modo a contribuir com o conhecimento de certa relação entre a casa e a cidade observando diferentes momentos desta em fricção com a permanência do edifício e sua implantação inferida pela condição de visibilidade e acesso público da nova função.

As casas-museu se valem usualmente de estratégia de congelamento do tempo como procedimento, muitas vezes reproduzindo composição de ambientes que já não mais existiam por meio de simulacros fundamentados em imagens, cujas fontes podem ser documentação fotográfica ou mesmo texto literário. Entretanto, este edifício de caráter residencial tem que se prover de espaços para acolhimento e uso dos visitantes, áreas técnicas e administrativas. Os espaços para implantação destas facilidades são itens do programa de adaptação arquitetônica e quando não construídos em forma de acréscimos à edificação original, com o risco de descaracterização do conjunto existente, evidenciam em muitos casos a opção pela reificação da personagem homenageada, pela seleção dos ambientes a desconfigurar, suprimir, operando algo como um esquecimento ativo na visão de Jean Louis Déotte<sup>5</sup>.

Alguns exemplos em São Paulo de casas-museu que optaram por eliminar cozinhas<sup>6</sup> no processo de transformação de seus usos atestam a construção da memória por apagamentos, da qual fala o autor francês. Curioso observar que,

<sup>5</sup> Jean Louis Déotte (1946), filósofo, professor na Universidade de Paris, pesquisa as ditaduras latino-americanas e museus, e propõe a ideia de esquecimento ativo em que afirma que a construção da memória se vale de processos de apagamento.

<sup>6</sup> A entrada de visitantes na sede da Fundação Ema Klabin, situado na rua Portugal, bairro Jardim Europa, se dá, hoje, pelo ambiente que abrigava originalmente a cozinha da antiga residência. Enquanto, a área de cozinha e de despensa da residência Oscar Americano, no bairro do Morumbi, foi transformada em sala de exposições. Já, a cozinha da casa Guilherme de Almeida, no bairro do Sumarezinho, transformou-se em área administrativa.

para que um projeto de nova construção residencial seja aprovado na prefeitura de São Paulo, necessariamente deve apresentar em sua planta baixa uma pia, num ambiente denominado cozinha, ou será cadastrado como outra categoria (de espaço comercial ou de serviços) tornando-o sujeito a diferentes alíquotas de tributação e regras edilícias.

### Lugar e espaço

Orientando minha proposição neste artigo de debater uma categoria de análise que poderia contribuir à compreensão da casa-museu como testemunho da relação casa e cidade: o lugar, escolhi fazê-lo a partir das discussões de Milton Santos<sup>7</sup>, em texto de 1996, sobre a centralidade do método em Ciências Sociais cujas categorias analíticas e instrumentos de análise deveriam “por definição, ser internos ao objeto correspondente” (Santos 2017, p.22 [1996]). Muitas das análises efetuadas por Santos acerca desta categoria se prestam para configurar um debate sobre a fricção casa e cidade expressa na casa-museu.

<sup>7</sup> Milton Santos bacharelou-se em Direito na Universidade Federal da Bahia em 1948 e titulou-se doutor em Geografia pela Universidade de Strasbourg (1958), com orientação do Prof. Jean Tricart. Atuou no serviço público brasileiro, primeiramente como professor e depois ocupou cargos públicos no governo baiano, como representante da Casa Civil na Bahia durante a presidência de Jânio Quadros, no início dos anos 1960. Emigrou para a Europa em função do golpe militar em 1964 e tornou-se professor convidado nas universidades de Toulouse, Bordeaux e Paris-Sorbonne, e no IEDES (Instituto de Estudos do Desenvolvimento Econômico e Social). Seguiu sua carreira internacional no MIT (*Massachusetts Institute of Technology* – Boston) como pesquisador; e como professor convidado nas universidades de Toronto (Canadá), Caracas (Venezuela), Dar-es-Salam (Tanzânia) e *Columbia University* (Nova Iorque). Retornou ao Brasil em 1977 e voltou a lecionar na Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 1979 a 1983, ano em que ingressou por concurso na Universidade de São Paulo, onde permaneceu até sua aposentadoria compulsória. Foi professor convidado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo entre 1978 e 1982. Tornou-se Professor Emérito da USP em 1997 e seguiu pesquisando, publicando e orientando até o final da vida em 2001. Publicou inúmeros artigos capítulos e cinquenta livros, entre eles *Les Villes Du Tiers Monde*, em 1971, na França, em que observou a expansão urbana do ponto de vista da demanda populacional dos migrantes; *Por uma Geografia Nova*, em 1978, no Brasil, em que o espaço é definido como uma instância social ativa, introduzindo a noção de formação sócio espacial, e

*A Natureza do Espaço*, em 1996 (Prêmio Jabuti, 1977, na categoria Ciências Humanas), em que articula conceitos e categorias com que trabalhou em sua extensa produção acadêmica.

O conceito de lugar para o autor se desloca da posição apresentada em 1978 na qual discutiu a precedência deste em relação ao conceito de espaço, afirmando que:

[...] se de um ponto de vista puramente psicológico, o conceito de lugar nos é imposto antes do conceito de espaço, do ponto de vista teórico e epistemológico, o conceito de espaço precede o conceito de lugar. (Santos, 1978, p.121)

Propõe, ainda, a ideia de lugar como porção discreta de espaço total recorrendo a Aristóteles e a Einstein, conceituando o espaço a partir de campo e não de matéria. No mesmo texto de 1978, sistematizando os conceitos de fixos e fluxos, considera que:

[...] o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções.” (Santos, 1978, p.122)

E, completa o autor, que o lugar seria “uma porção da face da terra identificada por um nome” e o que o torna específico, um objeto material, um corpo ou um grupo de objetos materiais (Santos, 1978, p. 121).

No texto de 1996 volta a discutir a categoria lugar num esforço de delimitação da disciplina, partindo da afirmação de que descrição e explicação são inseparáveis, sustentando que uma ausência de definição clara de espaço foi responsável pelo esgotamento desta temática por sobrarem exemplos que segundo ele “podem ter valor demonstrativo, mas não explicativo do papel do lugar e do espaço no processo social” (Santos, 2017, p.19 [1996]).

A reflexão que Milton Santos constrói sobre o par lugar e espaço permite contemplar a casa-museu na condição de fixo e o processo museal como fluxo, entendido aqui como constitutivo do urbano, na acepção de Henri Lefebvre que distingue a cidade, realidade presente e imediata, dado arquitetônico, do urbano, que seria uma realidade social composta de relações a serem concebidas, construídas ou reconstruídas pelo pensamento.

### Casa, museu e técnicas

A materialidade de uma casa testemunha, para além das condições de sua produção, modos de habitar e de ver o mundo, intrinsecamente ligados à cultura da cidade, revelando o protagonismo do lugar. Lugar ao qual Milton Santos reputa a impossibilidade de homogeneização à realidade dos territórios e contingências do meio associado, como resistência ao domínio do mundo expresso por relações de sobreposição cultural e econômica.

Ao considerar as técnicas como um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço, a compreensão do conceito de lugar por Milton Santos se modifica na direção daquela que “[...] atribui às técnicas o princípio de realidade histórica, relativizando o seu uso, integrando-as num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica e lhes atribuindo efetividade histórica” ( Santos, 2017,p.58 [1996]).

É assim que a construção da casa Guilherme de Almeida<sup>8</sup>, residência do poeta paulista - em pleno período da Segunda Guerra Mundial e restrição de importação de cimento, ferro e outros materiais que supriam a demanda por conforto da classe média no período - só foi possível por recorrer a soluções criativas para sua conclusão, obrigando o uso de caixilhos mais simples e materiais locais. As casas são a expressão do lugar de que fala o geógrafo e, neste caso, ao mesmo tempo, a personagem homenageada é constitutiva da urbanidade cosmopolita de São Paulo na primeira metade do século XX, tendo desempenho social protagonista na história da cidade.

<sup>8</sup> Guilherme de Almeida (1890-1969), escritor, poeta, tradutor, pioneiro na crítica cinematográfica no Brasil, membro fundador da *Revista Klaxon*, para a qual desenhou a capa do nº1, atuou decisivamente na Semana de Arte Moderna de 1922 ao lado de Di Cavalcanti, Mário e Oswald de Andrade. Membro da Academia Paulista e Brasileira de Letras, participou ativamente do movimento constitucionalista de 1932, conforme estudou em dissertação de mestrado, Aline Ulrich, Sua casa na Rua Macapá, no bairro do Sumarezinho em São Paulo, foi comprada pelo Governo do Estado de São Paulo em 1974 e tornou-se museu em 1979.



Figura 2 Fachada da Casa Guilherme de Almeida no bairro do Sumaré, São Paulo. Recente reforma, no ano de 2011, equipou a casa-museu de um elevador para tornar o pavimento superior acessível, obedecendo à norma brasileira NBR9050. O acesso à mansarda, entretanto, ainda permanece restrito. (Foto do autor)

“Cada lugar é, à sua maneira, o mundo” (Santos, 2017, p.314 [1996]). Frase com a qual Milton Santos procura apreender essa nova realidade do lugar “[...] imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais” (Santos, 2017, p.314 [1996]) e, relatando a redescoberta da dimensão local, recoloca a consideração do cotidiano como categoria da existência que se presta a um tratamento geográfico do mundo vivido, pensando em termos de objetos, ações, técnica e tempo.

Ao descrever a universalização e a economia do espaço na obra de 1978, Milton Santos já antevia o processo de globalização em curso ao afirmar que:

[...] nossos lares são invadidos [...] por bens de cuja origem às vezes não podemos mesmo desconfiar. Tudo que nos circunda traz a marca dessa internacionalização devorante e mesmo o nosso corpo, pelo que o envolve, não escapa a essa mundialização. (Santos, 1996, p.168 [1978])

Adiante, no mesmo texto, chama esse processo de universalização perversa posto que discrimina e aumenta a riqueza e poder de alguns e a pobreza e

fragilidade da imensa maioria, mas já apontava que há “uma receptividade específica dos lugares, ocupados e vazios, aos fluxos de modernização ou inovação” (Santos, 1978, p.212 [1996]), sendo o ambiente doméstico, apresentado pelas casas-museu, o palco destas transformações.

### Casa-museu, ação e memória.

Milton Santos descreve o papel da proximidade, pensada agora não como definição de distâncias, mas como “contiguidade física entre pessoas numa mesma extensão, num mesmo conjunto de pontos contínuos, vivendo com a intensidade de suas inter-relações” (Santos, 2017, p.318 [1996]), criando solidariedade, laços culturais e, desse modo a identidade. Refere-se à cidade como:

[...] o lugar onde há mais mobilidade e mais encontros, potencializados nos países subdesenvolvidos pelo menor coeficiente de racionalidade na operação da máquina urbana. (Santos, 2017, p.319 [1996]),

Santos acentua ainda que a cidade constitui o espaço da criação de uma cultura popular que assume uma revanche contra a cultura de massas, e que no lugar, a vida social se individualiza. O autor torna os contornos conceituais do lugar mais precisos ao afirmar que:

O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, por meio da ação comunicativa pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (Santos, 2017, p.322[1996])

O autor vê a cidade encontrar um caminho para o futuro na sua condição de diversidade social que produz diversidade espacial, observando que se de um lado “[...]a cidade grande é onde os fracos podem subsistir” a difusão do capital

novo está reservada ao campo. Os pobres na metrópole do terceiro mundo<sup>9</sup> convergem em guetos urbanos que “comparados a outras áreas da cidade, tenderiam a dar às relações de proximidade um conteúdo comunicacional ainda maior “[...] são eles que “[...] abrem um debate novo, inédito [...] com as populações e as coisas já presentes” (Santos, 2017, p.324 [1996])

A ideia de desterritorialização é inserida pelo autor constatando que a mobilidade torna-se uma regra no final do século passado e afirmando que a circulação é mais criadora que a produção quando tudo passa a mudar de lugar: os homens, as mercadorias, as ideias, os produtos, as imagens. A cidade seria a sede de uma vigorosa alienação, habitada por homens que não a criaram, que não conhecem sua história. Entretanto o homem ainda assim, mora, fixa residência, e é assim que os migrantes precisam criar, segundo Santos, uma terceira via de entendimento da cidade, porque para eles a memória é inútil, travam um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória.

O processo de integração e de entendimento se dá numa relação nova que o morador estabelece com o espaço

[...] se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem [...]. A força deste movimento vem do fato de que, enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a consequente (re)descoberta são individuais, diferenciados [...]. (Santos, 2017, p.329[1996])

Curioso exemplo de casa-museu como ferramenta de integração das populações em movimento é o *Van Eesteren Museum* em Amsterdam, Holanda, cujo procedimento inclui uma função instrumental dada ao objeto, por meio da ação cultural do museu. Uma das unidades residenciais do conjunto habitacional, projetado em 1930 e construído em 1950, pelo

<sup>9</sup>Milton Santos utiliza a locução habitual no período, Terceiro Mundo, referindo-se aos países em desenvolvimento, portanto, já contendo a noção ampliada ao cunho econômico da expressão originalmente política que congregava os países que não se alinharam à chamada Guerra Fria.

arquiteto holandês que foi presidente dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM, de 1930 a 1947, e signatário da Carta de Atenas, teve sua reconstituição original promovida como parte de um programa de acolhimento e integração social aos novos habitantes do conjunto, representados em sua maioria por imigrantes norte-africanos.

A experiência do *Van Eesteren Museum* não é única. Outras ações como a empreendida pelo Museu Casa de Guimarães Rosa, em Cordisburgo, junto às crianças que se apropriam do lugar sertão por meio da literatura roseana, revelam a potência que reside na transversalidade da ação da casa-museu ao deslocar-se de uma missão de reprodução anacrônica e reificante de enredos ditos oficiais na direção das novas e incertas recepções.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carvalho, Ana Cristina (org.). *Museus-casas históricas no Brasil*. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, El museo*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Lefebvre, Henri. *O direito à cidade*. Itapevi, São Paulo: Nebli, 2016.
- Santos, Milton. A força do lugar (p. 313-40). In: *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2017. (1996).
- \_\_\_\_\_. Uma tentativa de definição do espaço (p.113-22). In: *Por uma geografia nova*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- \_\_\_\_\_. Novos rumos para a geografia brasileira (p.209-19). In: *Novos rumos da geografia brasileira*, Milton Santos (org.). São Paulo: Hucitec, 1981.
- Ulrich, Aline. *Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia Ciências e Letras Humanas da Universidade de São Paulo- FFLCH-USP, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2008.

### Fontes eletrônicas e sites

Definição Museu/ Icom <http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>

Sobre Milton Santos [www.miltonsantos.com.br/](http://www.miltonsantos.com.br/)



**Love for sale**

***Love for sale***

***Love for sale***

***Adrienne de Oliveira Firmo***

*Doutora pela FAU-USP,*

*Membro do Grupo Museu/ Patrimônio, São Paulo, Brasil.*

*adriennefirmo@usp.br*

## Resumo

O artigo apresenta questionamentos quanto à autonomia do campo museal diante da financeirização da cultura no espaço social contemporâneo.

**Palavras-Chave:** Museu. Arte. Cultura. Financiamento. Autonomia.

## Resumen

El artículo presenta cuestionamientos en cuanto a la autonomía del campo museal ante la financiarización de la cultura en el espacio social contemporáneo.

**Palabras-Clave:** Museo. Arte. Cultura. Financiamiento. Autonomía.

## Abstract

The present article questions the autonomy of the museological field with regard to the financialization of the culture in the contemporary social space.

**Keywords:** Museum. Art. Culture. Financing. Autonomy.

## OLD LOVE, NEW LOVE, BUT TRUE LOVE<sup>1</sup>

*[...] à semelhança de qualquer amor, o amor pela arte sente repugnância em reconhecer suas origens e, relativamente às condições e condicionamentos comuns, prefere, feitas as contas os casos singulares que se deixam sempre interpretar como predestinação.*  
Pierre Bourdieu e Alain Darbel

**E**m 1930, quando os EUA saíam do período de abundância pós-primeira guerra e ingressavam na Grande Depressão, Cole Porter e Herbert Fields apresentavam à Broadway o musical *The New Yorkers*, inspirado nos *cartoons* de Peter Arno. O espetáculo criticava e expunha com humor e picardia a relação amorosa entre a elite nova-iorquina e o gangsterismo da venda ilegal de bebidas alcoólicas, bem como seus esbarrões na vida das gentes desfavorecidas, expondo os brindes celebratórios às prodigalidades do dinheiro e, com crueza escandalosa, o poder de compra, inclusive, dos corpos e espíritos. O momento de crise, se por um lado levou a elite a perdas financeiras com a queda da Bolsa de Valores e ao desemprego da população,

<sup>1</sup> *The New Yorkers*, Cole Porter.

proporcionou o investimento na diversificação dos valores simbólicos, exemplo disso é a criação do Museu de Arte Moderna/MoMA, em 1929, e o surgimento de um novo tipo de museu, voltado à produção de arte moderna e à atuação internacional nos anos seguintes.

No Brasil, a queda dos preços do café transformou as feições da aristocracia nacional que passou a investir no setor industrial, levando ao crescimento e modernização econômica e cultural da capital paulista, proporcionando, duas décadas depois, a fundação dos museus de Arte de São Paulo/MASP (1947) e de Arte Moderna/MAM-SP (1948) e da Bienal Internacional de São Paulo (1951).

Nesta breve introdução, chamam a atenção, e é o que se pretende discutir neste artigo, as relações entre a posse do capital financeiro e o espaço<sup>2</sup> social cultural – especialmente o museu e instituições equivalentes –, campos,<sup>3</sup> relativamente autônomos, que, por determinados interesses e movimentos, acabam por se entrelaçar, implicando-se mutuamente. Não se trata de equalizar ou equivaler diferentes instituições, detentoras cada uma de funcionamentos próprios, singularidades de procedimentos e observância a diferentes legislações em seus países, ou fazer comparações entre os modos de financiamento, mentalidades e traços histórico-culturais entre Brasil e EUA, mas que a referência sirva para traçar paralelos ou metáforas quanto a situações de crise econômico-social. São, portanto, reconhecidas as diferenças entre os fundos de subsídio, o patronato nos EUA, financiamento por institutos e fortunas apoiados por aparato estatal de fuga de impostos (Wu, 2016, 28);

<sup>2</sup> Espaço aqui entendido conforme o define Milton Santos (1926-2001), como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações em interações solidárias e contraditórias, ou seja, a relação entre forças materiais e imateriais, as formas e a vida que as anima, as coisas e seus modos de produção. Ver entre as obras de Milton Santos. *Por uma geografia nova; A natureza do espaço; O espaço do cidadão*.

<sup>3</sup> Noção proposta por Pierre Bourdieu (1930-2002) que caracteriza a autonomia relativa de certo domínio de concorrência e disputa interna de um espaço social de práticas específicas – cultural, econômico, intelectual, científico, jornalístico, educacional, entre outros –, no qual são determinadas as posições dos agentes e no qual são reveladas aquelas detentoras de maior volume de capital e as pluralidades de suas possíveis configurações e funcionamentos próprios. Havendo entre os campos, apesar de suas particularidades, correlações estruturais, as lutas concorrenciais por poder, no campo cultural, seriam elas as disputas por legitimidade, autoridade e interpretação. Ver textos referenciados de Pierre Bourdieu.

no Brasil, museus e exposições, por sua vez, são mantidos, sobretudo, por meio de leis de isenção fiscal<sup>4</sup> ou pequenos aportes privados, que requerem contrapartidas em favor dos patrocinadores, fazendo com que museus e exposições funcionem como instâncias de *marketing* ou propaganda e seus trabalhos como lastro ao investimento privado, movendo, assim, seus espaços de ação. Circunstância esta aferida pela preferência por mostras que atraiam grande público e garantam visibilidade ao anunciante em detrimento do custeio de outras atividades essenciais ao funcionamento e finalidade das instituições,<sup>5</sup> tornando-as vulneráveis tanto financeiramente quanto à congratulação ou desagrado da opinião pública, norteadora dos subsídios econômicos.<sup>6</sup>

Este quase um século que separa a sociedade atual daquela das primeiras décadas do século XX conduziu a um aprimoramento tal da produção de capital e financeirização da vida, sobretudo após os avanços do liberalismo, desde os anos 1980, que já não se pode falar de cultura sem vê-la como um dos espaços em que a especulação financeira obtém ganhos. Portanto, atualmente, questionamentos quanto a procedimentos relativos à esfera cultural museu, requerem também tocar em consequências econômicas que vão além de modalidade, origem e gerenciamento de recursos. É preciso perguntar sobre quais implicações e comprometimentos seu financiamento lhe exigem, quais os atores e os papéis desempenhados nas disputas por

<sup>4</sup> Desde 1986, com a criação da Lei Sarney (Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986), suspensa, em 1990, e substituída pela Lei Rouanet, em 1991 (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991).

<sup>5</sup> Como constituição de coleção, sua salvaguarda, pesquisa e extroversão, também, definição e cumprimento da missão institucional.

<sup>6</sup> O favorecimento a eventos de grande visibilidade pode ser verificado nos comparativos gerais disponíveis em consulta pública no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura/Salic. Em 2015, sob a alínea Artes Visuais, foram contemplados com patrocínio chamado mecenato 533 projetos, deste total, 473 para exposições, 32 para projetos educativos, um para doação de acervo e quatro para inciso geral denominado artes plásticas. Em 2006, foram 357 projetos totais, 290 exposições, 34 para educativos, nenhum para doação de acervo, quatro para artes plásticas e um para formação profissional. Sobre o assunto ver da autora os capítulos terceiro e quarto da tese de doutorado.

autonomia e legitimidade. Perguntas essas que não podem perder de vista o horizonte social no qual se inscrevem as instituições.<sup>7</sup>

Assim, que dizer hoje sobre o portento da elite financeira nacional legitimada de si e para si a ponto de ver glorificada a aquisição de materialidades e espíritos por meio do propagandeamento de suas ações culturais e sociais? Em que ponto da história passamos do escândalo diante da comercialização dos corpos à celebração do comércio do espírito?

As relações entre capital financeiro e nobiliárquico e o universo cultural não são novidade alguma, a história dos museus modernos conta sua formação a partir de coleções privadas desde o século XVII, como as doações de Grimani a Veneza ou a da coleção John Tradescant à Universidade de Oxford, por Elias Ashmolen, assim, desde suas origens tais vínculos aparecem como imperiosos, uma vez que a possibilidade de reunião de objetos que excedam a utilidade prática e satisfação material dependem tanto da possibilidade de desprendimento financeiro quanto do poder de seleção e ostentação daquilo que agrada.

José Carlos Durand (1941), em *Arte, privilégio e distinção*, examina numa abordagem sociológica essa associação na história brasileira, desde o período imperial aos anos 1980. A epígrafe emblemática do livro apresenta o relato de Anita Malfatti sobre a caixinha anônima de auxílio financeiro disponível no ateliê frequentado por ela na Broadway nova iorquina, nos

<sup>7</sup> Em consulta ao sistema Salic, nos anos de 2015 e 2016, entre os dez maiores incentivadores da cultura, oito são do setor financeiro, tendo feito os maiores aportes na área de museus e exposições.

Referenciais são os casos do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/MASP e do Museu de Arte Moderna de São Paulo/MAM-SP, ambos têm como maior patrocinadora instituição financeira, detentora de coleção de arte, de centro cultural, também colecionador, coleções às quais juntam-se as de membros proeminentes das famílias controladora do banco, nas quais encontram-se, inclusive dirigentes e conselheiros de ambos museus. Para o período de 2015, o MASP figura como o terceiro maior beneficiário de leis de incentivo, sendo este mesmo banco, cujo presidente preside também o conselho do museu, seu maior patrocinador. Quanto ao MAM-SP, no mesmo período, fica com o 12º lugar no recebimento de benefícios, tendo o mesmo banco como apoiador e a vice-presidente de sua *holding* controladora como presidente. Números podem ser conferidos no sistema Salic em Fontes.

anos 1915 e 16. Segundo o autor, uma vez que o pesquisador adentrasse o ateliê, extasiaria-se diante dos cavaletes “ao ponto de não ver a caixinha ‘mágica’ nem suas ‘forças ocultas’, tornando-se míope para os vínculos entre arte, poder e riqueza aí implícitos.”.

A compreensão da conexão entre estas esferas exige a observação da conveniência das maneiras como se presentifica, ora ostensiva e encomiástica, ora obscurecida ou disfarçada, ora numa combinação ao mesmo tempo obliterante e reveladora de alguns de seus aspectos, como no caso do “bolsinho imperial” cuja ênfase narrativa recai sobre a generosidade de D. Pedro II, enquanto oculta a ninharia gasta com estudantes no país e no exterior, se comparada aos gastos da família real, que, de um orçamento de 820 contos, controlado diretamente pelo imperador, dispndia apenas 6% com protegidos que se escolarizavam, sendo que para bolsistas no exterior a parcela chegava a parcos 0,5% (Durand, 1989, 26).

Entre as iniciativas beneficentes e a formação de um aparato cultural de acesso público, situam-se outros dois círculos de interesse: a formação das classes menos abastadas, seja para sua culturação seja para desenvolvimento de mão de obra, e o incremento do mercado de bens culturais. A aproximação entre os campos financeiros e culturais tende a maior estreitamento conforme aprimoram-se tanto o aparelhamento estatal, os interesses político-sociais dos detentores do capital, quanto os anseios por bens simbólicos por parte da população (Bourdieu, 2003).

Durand, ao traçar um quadro histórico e sociológico desses comprometimentos, distingue e identifica os diversos atores e as pretensões que lhes são compatíveis, como os interesses relativos à industrialização, à formação para o trabalho e para as mídias e redes de comunicação ou à profissionalização, especialização e instrumentalização do campo artístico e museal.

Segundo Hans Heinz Holz (1927-2011), em *De la obra de arte ao mercado*, sob uma ótica kantiana o desinteresse seria uma atitude estética que encobriria

um interesse material efetivo, de maneira que a arte não pode ser imaginada como destituída de finalidade social, por mais que tais objetivos estejam escondidos, portando, uma dialética que lhe é própria, a dialética da obra de arte. Além disso, sua secularização acrescentou-lhe algo, converteu-a em mercadoria, fazendo com que seu preço forme parte de seu valor representativo, a ponto de, muitas vezes, a obra não ter outro valor que não o de ser possuída (Heinz Holz, 1979, 11-22), dessa forma, a

[...] obra de arte é coisificada no momento em que se torna mercadoria, em lugar de atuar como expressão de relações humanas [...] a submissão da obra de arte ao mecanismo de mercado de mercadorias comporta sua irremissível entrega aos mercadores. (Heinz Holz, 1979, 24 [tradução da autora]).

Após o desaparecimento da função ritual da arte em razão de tornar-se conteúdo de informação ou em razão da estrutura de reflexão que lhe corresponde, poderia ter sido chamada a atuar como meio essencial para a formação de consciência de uma opinião pública democrática e momento de humanização do mundo, sua desnaturalização como mercadoria não pode ocupar esta posição na sociedade. Foi, então, convertida em emblema das circunstâncias capitalistas da sociedade, em seu adorno e hipóstasis, coincidindo com o aparecimento de uma rede vária de atores e agentes que fez romper o contato entre arte e público e permite que, em seu lugar, entrem os eventos que degradam o receptor a mero consumidor (Heinz Holz, 1979, 25). Dessa forma, o que se chama crise da arte não seria apenas de linguagem, mas da sociedade, a qual não pode conceder à arte outro espaço que o de mercadoria, portanto, a solução dessa crise é política e não artística, pois responde a uma sociedade que roubou seu sentido, que a mercantilizou e privatizou ao mesmo tempo em que estetizou os bens de consumo (Heinz Holz, 1979, 31).

Se a obra foi tornada bem de consumo e pelo colecionismo perdeu sua função pública, o museu a arrancaria do mecanismo do mercado para uma instância na qual não seria considerada como mercadoria, mas como objeto de

contemplação ou possível meio de reflexão. Mas o museu, por sua vez, está também submetido às leis do mercado,

[...] paga suas aquisições a preços usuais no mercado e, enquanto comprador, influencia ao mesmo tempo o valor de mercado do artista. O museu em sua qualidade de sócio do artista não pode revelar o caráter privado de sua produção, porém, dada sua posição híbrida, pode compensar-lhe parcialmente da perda na relação pública e dispensar um cordial acolhimento à produção privada como uma apropriação pública. (Heinz Holz, 1979, 98 [tradução da autora]).

Conforme Heinz Holz, objeções puristas argumentam que o museu se converteria em instrumento de manipulação, tendo em conta que converteria o reflexo ideológico da produção privada em conteúdo normativo para a formação da opinião pública. Mas, apesar de haver correteza nessa alegação, os procedimentos dos quadros do museu e sua política podem levar a atuações que não sejam manipulativas, portanto, são questões a serem sanadas pela prática museal.

O fato de os museus de arte moderna se encontrarem em um alto grau de contradição, que é uma reprodução da contradição entre a intenção crítica da arte e sua superditação (*em semiótica, dois significados aproximados; duas coisas em uma*) às leis do fetichismo da mercadoria, não implica, todavia, sua falta de importância. (Heinz Holz, 1979, 98 [tradução e parêntesis da autora]).

Assim, o museu não se converte em uma instituição cultural obsoleta, mas cumpre uma tarefa pública democrática da cultura, ao se dar conta dela e a exercendo. Dessa forma o amor pela arte, representado na instituição museu, seus patronos, seus funcionários e seu público, tem se apresentado como um exercício e empreendimento que envolve forças de distintos campos no espaço social, o artístico-cultural, o estatal, o econômico e o midiático.

No Brasil, a partir dos anos 1990, com a criação das leis de incentivo fiscal, mais especificamente a Lei Rouanet, de 1991, e a ascensão do liberalismo no campo econômico e, por conseguinte, na administração cultural, as relações entre arte, especialmente quanto aos museus, ganharam contornos singulares. Se, por um lado, sobretudo a partir de sua identificação como bem coletivo, os mecanismos estatais ou instituições de interesse público, passaram, ao longo

do século XX por aperfeiçoamentos técnicos e de pessoal, por outro, as intervenções do capital financeiro e interesses privados encontraram novas fórmulas de apoderamento desse campo cultural.

O encontro do sentido dos museus no espaço público, além de sua melhoria técnica, proporcionou o desenvolvimento de um conjunto de pensamentos teóricos, conceituais e éticos, bem como a instituição de conselhos e comitês de atuação internacional e conjunta, que têm como finalidade discutir, organizar e compreender seu funcionamento e papel social, como o *International Council of Museums/ICOM* (Conselho Internacional de Museus), criado em 1946. Na segunda metade do século XX destacam-se os movimentos ligados à Nova Museologia<sup>8</sup> e os esforços contínuos dos profissionais da área na redação de um Código de Ética e vocabulário que promovam o aperfeiçoamento do campo museal. Segundo o documento reconhecido como de maior orientação neste sentido, o Código de Ética do ICOM:

1.1. Constituição Constitucional, missão, permanência, caráter não lucrativo: missões, objetivos e políticas institucionais) dá-se a profissionalização dos funcionários e pesquisadores baseada nesses valores morais e éticos – atualmente passa-se novamente para a privatização das tomadas de decisão acerca dos bens culturais – retirada do espaço do estado, liberalização e uso – mas não por meio do dinheiro próprio, mas de projetos de isenção fiscal. Afastamento da equipe profissional e eticamente orientada para o bem público e ascensão de técnicos e/ou intelligentsia favorável (Ver carta de ética do Icom – Recursos Humanos, 1.12: qualidades intelectuais, conhecimentos técnicos e conduta ética do mais alto rigor – e também Recursos Fianceiros, 1.10: Política de geração de receitas: independente da origem dos fundos o museu deve manter o controle sobre o conteúdo e integridade de seus programas, exposições e atividades desenvolvidas para gerar receitas não devem contrariar as normas da instituição ou prejudicar seu público). (ICOM, Conferência Geral 2007; Código de Ética lusófono III, 2009)

<sup>8</sup> Movimento de profissionalização museológica, tem sua primeira expressão pública em 1972, na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, organizada pelo ICOM, a fim de debater a função social dos museus e o caráter global de suas intervenções. Sua formalização se dá, em 1984, na Declaração de Quebec, pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia, ao propor a revisão das funções e papel dos museus e instituições de arte na sociedade, por meio da profissionalização em arte, racionalização das funções, dos compromissos, objetivos, metodologias e práticas. Seus expoentes teóricos são André Desvallés e Peter Vergo.

Em 1969, Pierre Bourdieu e Alain Darbel (1932-1975) publicaram, sob o título de *Amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público*, a metodologia e os resultados de uma ampla pesquisa sobre os visitantes dessas instituições europeias, a fim de que se tornassem melhor conhecido, recebido e representado nas instituições. Nos anos que seguiram, passando por inúmeras vertentes museológicas, deu-se o crescente esforço de profissionalização dos quadros dos museus e as transformações técnicas e políticas quanto à compreensão de suas funções na sociedade, mormente, diante de um horizonte de democratização tanto do acesso público quanto ao acolhimento das questões de interesse social.

Concomitantemente, intensifica-se o sucesso de mídia e público de feiras,<sup>9</sup> que ganham ares de exposição e de evento esclarecedor do que vem a ser arte, com palestras, cursos, mostras de obras (supostamente ou naquele momento) *hors commerce*, ganhando ares de museu. Fica a pergunta sobre os mecanismos encontrados pelo mercado na equiparação e equivalência no caso das artes entre si e a instância cultural, ao tomar para si o amor pela arte descrito por Bourdieu e Darbel como parte dos anseios sociais que conduzem o público aos museus. Ao mesmo tempo em que aparelha os próprios museus com certos quadros, sobretudo de administradores e conselheiros, partilhados entre museu e financismo, atuantes, inclusive não em museus específicos mas na rede em que operam.

Desse modo, a compreensão do complexo intercâmbio que mantém as instituições museais em funcionamento – como leis de isenção fiscal, interesses político-econômico-sociais, exercício massivo dos mesmos agentes no museu e no mercado, profissionalização dos quadros, entre outros – parece representar a saída da inocência para a idade da razão, contudo não para uma razão esclarecida, mas para uma razão cínica pautada pelo crescimento da influência privada nos museus encoberta ou dourada pelo avanço das noções

<sup>9</sup> Como as brasileiras SP-Arte e ArtRio ou as internacionais Art Basel e Frieze.

de responsabilidade social empresarial que no fundo tem se convertido numa desfaçatez social, pois ainda que algum benefício possa trazer, transformam o campo a fim de operar não apenas com prestígio, mas com lucro.

Quanto à autonomia da arte e sua total independência do mundo real, tão cara ao modernismo, vê-se questionada em um número crescente de exposições, realizadas nos próprios museus, em que obras dos mais variados períodos e movimentos artísticos, documentos, textos e os mais diversos objetos, de etnográficos a cotidianos, são exibidos em equivalência, muitas vezes em cenários mais próximos a espetáculos, realizando a fetichização, ou seja a operação mercadológica que dispõe arte e não arte na mesma categoria ampliando o sistema de objetos<sup>10</sup> sobre os quais o interesse e o *marketing* podem se lançar, fazendo do museu espaço de criação de demanda e lastro: se, por um lado, o consumo na atualidade é pautado mais pela propaganda que pela necessidade, numa criação artificial de demandas, ora, é oferta e demanda que orientam o valor de compra, os museus funcionam como propaganda do que se deve demandar como arte. Por outro lado, a confusão na obra entre valor simbólico e valor econômico (sua transformação assumida em investimento financeiro) a torna uma moeda que carece de lastro, o lastro se dá, então, no museu (ou centro expositivo e colecionista privado, que adota aparência de museu), que garante, como o tesouro nacional garante a moeda de um país, sua estabilidade enquanto capital, condição que o coloca sob a suspeita de desvio de função – sob a máscara de função social, opera função de mercado.

Portanto a discussão aqui não é exatamente de ordem intelectual, sobre a autonomia e/ou fetichização da arte, mas de ordem ética. Não de ordem estética, mas da estratégia dos museus, do tratamento dessas instituições tanto pelo poder público, uma vez que é a liberalidade acerca da autonomia

<sup>10</sup> Conjunto indissociável de unidades de funções e forças materiais e simbólicas. Sobre assunto, ver: Jean Baudrillard. O sistema de objetos; Milton Santos. A natureza do espaço.

dos museus que permite o ingresso legal do interesse privado em seu campo, o do interesse público – mas será ético? Quem zela por isso? A sociedade civil seria instância de inspeção legítima, contudo estaria ela disposta a esta função ou quedaria ela também disposta a fechar os olhos para os bastidores do espetáculo gozoso de que pretende desfrutar?

Assim observados museus e instituições congêneres, passam de complexos culturais a complexos financeiros, ao se verem orientados por agentes que extrapolam seu campo de atuação, da esfera econômico-empresarial, deixam de ser patrocinadores para ocupar o lugar de orientadores e gestores, imiscuem-se os interesses, o museu como espaço em que essa mistura ocorre, passa a dar suporte à especulação econômica e garantia de vantagem, portanto, gera lucro, que é desvirtuação de sua função social não lucrativa, fragilizando-o como bem de reconhecimento social e comunitário, expondo-o e a suas ações à incompreensão e ataques públicos em diferentes âmbitos: desde o financiamento à programação e exibição.<sup>11</sup>

Portanto, se os museus surgiram e foram mantidos sob relações íntimas com o poder simbólico e financeiro, ao longo do século XX alcançaram autonomia suficiente, por meio da profissionalização de seus quadros e do reconhecimento de sua função social (lutas democráticas, relação com as universidades – produção e pesquisa – atuação política dos artistas, pesquisadores e educadores). Internacionalmente, a partir dos anos 1980, e dos 1990 no Brasil, com os avanços do liberalismo econômico, são novamente incorporados aos setores financeiros, se antes garantiam prestígio nominalmente a indivíduos ou famílias de patronos, tornam-se vitrines e propagandas de grandes corporações comerciais e monetárias.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> São emblemáticos dessa fragilidade, debitada ao financismo e ao desvio de função, os recentes casos midiáticos em que a programação cultural e as leis de incentivo são deslegitimadas e hostilizadas por grupos sociais e de comunicação.

<sup>12</sup> Sobre o assunto, em âmbito internacional, ver: Chin-Tao Wu. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80*.

Nessas condições, a arte hoje experimenta um caso de amor sob a suspeita da pergunta se o amor que leva o aporte financeiro ao museu é afeto genuíno ou o cínico *affair* de rua, em que os envolvidos almejam conquistar satisfações inconfessáveis – um, busca a saciedade (o mercado), e outro, a sobrevivência (o museu). Contudo, apenas uma das partes dessa relação corre o risco de receber estigmas sociais.

### Fontes eletrônicas e sites

Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura. Dados disponíveis em:  
<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>. Acesso em 1 fev. 2017

### BIBLIOGRAFIA CITADA

- BAUDRILLARD, Jean. O sistema de objetos. São Paulo: Perspectiva, 2012 [1968].
- BOURDIEU, Pierre. Campo de poder, campo intelectual. Buenos Aires: Folios, 1983.
- \_\_\_\_\_. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- \_\_\_\_\_. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996 [1994].
- \_\_\_\_\_. e Darbel, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp/ Zouk, 2003 [1969].
- DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1885/1985. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1989.
- FIRMO, Adrienne de Oliveira. Exposições de arte brasileira: um estudo de exposições como meio para a compreensão dos fundamentos e da recepção da arte contemporânea. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2017. (Tese de doutorado).
- HEINZ HOLZ, Hans. De la obra de arte a la mercancia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979 [1972].
- SANTOS, Milton. O espaço do cidadão. São Paulo: Edusp, 2007 [1987].
- \_\_\_\_\_. A natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2009 [1996].
- \_\_\_\_\_. Por uma geografia nova. São Paulo: Edusp, 2012 [1978].
- WU, Chin-Tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.



## **Fixos e fluxos em cruzamento viário no Butantã, São Paulo**

***Fijos y flujos en un cruce vial en el Butantã, São Paulo***

***Fixed and flows at a road intersection in Butantã, São Paulo***

***Márcia Sandoval Gregori***

*Doutoranda pela FAU-Mackenzie, São Paulo, Brasil*

*marciagregori@hotmail.com*

## Resumo

Este texto tem como objetivo apresentar como a noção de *fixos e fluxos*, formulada pelo geógrafo Milton Santos, se concretiza na materialidade de um lugar escolhido. Propõe-se a verificar como o par, depois redefinido e denominado *sistemas de objetos e sistemas de ações*, se expressa nas relações sociais e na constituição física de um cruzamento viário na centralidade da região do Butantã, Zona Oeste de São Paulo e como a mobilidade funciona como fluxo determinante de ações e disposições espaciais no meio urbano.

**Palavras-chave:** Fixos. Fluxos. Sistemas de objetos. Sistemas de ações. Espaço. Mobilidade. Milton Santos. Butantã. São Paulo.

## Resumen

Este texto tiene como objetivo presentar cómo la noción de *fijos y flujos*, formulada por el geógrafo Milton Santos, se concreta en la materialidad de un lugar escogido. Se propone verificar cómo el par, después redefinido y denominado *sistemas de objetos y sistemas de acciones*, se expresa en las relaciones sociales y en la constitución física de un cruce vial en la centralidad da región del Butantã, Zona Oeste de São Paulo y como la movilidad funciona como flujo determinante de acciones y disposiciones espaciales en el medio urbano.

**Palavras-clave:** Fijos. Flujos. Sistemas de objetos. Sistemas de acciones. Espacio. Mobilidad. Milton Santos. Butantã. São Paulo.

## Abstract

This text aims to present how the notion of *fixed and flows* formulated by the geographer Milton Santos, is concretized in the materiality of a chosen place. It intends to verify how the pair, later defined and denominated *object systems and action systems*, is expressed in the social relations and in the physical constitution of a road crossing in the centrality of the region of Butantã, West Zone of São Paulo and how mobility works as determining flow of actions and spatial dispositions.

**Keywords:** Fixed. Flows. Object systems. Action systems. Space. Mobility. Milton Santos. Butantã. São Paulo.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo<sup>1</sup> foi desenvolvido com base em pesquisa de campo em lugar selecionado na região do Butantã, fundamentado em estudos sobre textos de Milton Santos nos quais o autor desenvolve o par *fixos e fluxos*. Parte da premissa de que o espaço é um híbrido, um testemunho histórico do modo de produção, a resultar em objetos e em fluxos e ações, submetidos a uma ordem geral e remota, a qual, para se consolidar e consagrar práticas reiteradoras do sistema dominante, se efetiva e corporifica na materialidade do lugar.

Selecionou-se um cruzamento no Butantã, próximo à centralidade do bairro, em que se encontram a estação Butantã do Metrô junto a um terminal de ônibus e um comércio que serve à região e às cidades vizinhas. É ponto de passagem dos veículos provenientes dos municípios que compõem a Região Metropolitana e, por causa da grande concentração de

<sup>1</sup> O texto faz parte da pesquisa de doutorado realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Guilherme Serôa da Mota.

peças, motocicletas, carros, caminhões e ônibus, constitui local frequentemente congestionado e de trânsito parado.

Desta condição valem-se vendedores e prestadores de serviço que trabalham no local, fazendo da matriz rodoviária engarrafada no local seu meio de sobrevivência. Atores locais deslocam-se de regiões afastadas da cidade, transformados em fluxos do capital – embora por ele desligados da formalidade –, parte de uma articulação que segrega e controla, transformando a todos em consumidores não cidadãos.

A pesquisa desenvolveu-se a partir do estudo da materialidade local e das ações das pessoas e fluxos no território, considerando a imbricação dos fixos e fluxos (ou sistemas de objetos e de ações), conceitos seminais para a presente análise, em diálogo com teoria formulada por Milton Santos. A importância destes conceitos se deve ao fato de que conformam o espaço e reproduzem, com nuances locais, a ordem dominante e remota do capital globalizado<sup>2</sup>.

Afigurar-se o espaço como elemento ligado de maneira sistêmica ao modo de produção, revelado como objetos (materializações fixas ou móveis) e fluxos (ações ou práticas) estruturados em sistemas de redes verticais e horizontais, atribui a ele sua irrefutável dimensão política. Abordagem primordial para que seja possível chegar a formas realmente transformadoras e transcendentais, que superem sua realidade física e expressem ou viabilizem outras possibilidades de práticas, de formas de organização, de composições físicas e de relações sociais e de trabalho.

Dispostos no território de acordo com as necessidades do sistema produtivo, nos dias atuais ditados pelo mercado, objetos são controlados, constituídos a partir de fluxos do sistema, e levam a ações, as quais, por sua vez, são limitadas quando colocam em risco a ordem dominante. Como dependem da

---

<sup>2</sup> Milton Santos em variados ensaios entende globalização como o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista, a envolver a combinação de duas variáveis: o estado das técnicas e o estado da política, expressão de interesses do sistema dominante e determinantes das ações remotas efetivadas nos territórios.

corporeidade humana para sua realização, quem pratica as ações é submetido a diversos modos de controle, às vezes sutis, outras vezes nem tanto, para que suas práticas estejam em conformidade com as forças hegemônicas.

Os fluxos econômicos do sistema trabalham no sentido da ordenação de equipamentos e serviços e da constituição de imaginários coletivos, baseados em noções homogeneizantes e no desejo de ser cidadão do mundo, perspectiva genérica que torna os lugares, por mais distantes que sejam em termos métricos e culturais, espacialidades cada vez mais indistintas e similares, globalizados<sup>3</sup>.

No lugar, estes fluxos abstratos se materializam na construção e no uso de equipamentos, edifícios e locais, como prática pontual e como movimentação e encontro de pessoas. Com base na afinidade sistêmica de suas práticas e materialidades, o estudo do lugar apresenta-se como importante modo de abordagem da mobilidade, aqui considerada expressão do sistema produtivo e, enquanto tal, como convergência de formas, deslocamentos, usos e imaginários dos habitantes na cidade.

O controle do espaço, fundamental para o sucesso e a manutenção do modo de produção, manifesta-se espacialmente na distribuição desigual dos serviços, na circulação das mercadorias e pessoas e nas relações interpessoais locais e remotas que ali se concretizam. Tal dimensão política do espaço, materializada no lugar, conferiu ao tema da mobilidade importante poder de mobilização em 2013 (em momento histórico favorável à onda de manifestações) e a partir de então tem sido assunto frequente na pauta de discussões acadêmicas, políticas e populares.

Ao se dedicar a um caso concreto, este texto procura contribuir para uma compreensão mais profunda das dinâmicas e perspectivas do território e para a identificação dos fluxos ativos no espaço – hegemônicos ou renovadores – e suas materialidades, configurações e determinações físicas no território.

---

<sup>3</sup> A ideia dos lugares indistintos, resultantes de uma globalização homogênea e do consumo de imagens ou do fato de serem locais de passagem e controlados é discutida por Marc Augé no livro *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*.

Investiga-se, assim, como as materialidades e objetos condicionam e são condicionadas pelos fluxos de pessoas, mercadorias e ideias e como os objetos e seu valor de troca entram decisivamente em tal prática, originando novas conjugações de trabalho e, ao mesmo tempo, reiterando a segregação intrínseca ao sistema produtivo.

## UM CRUZAMENTO VIÁRIO NO BUTANTÃ: MATERIALIDADES

O primeiro passo do trabalho consiste na investigação da materialidade do ponto observado. Materialidade compreendida como objeto. Para Milton Santos, objeto é tudo que pode ser utilizado pelo ser humano com uma intenção definida, uma finalidade. São as coisas (naturais ou fabricadas) cujo valor é atribuído pelas pessoas a partir de sua utilidade e, paralelamente, com base em um campo simbólico que circunda os objetos<sup>4</sup>. Tal campo irá redefinir espaços e relações sociais baseados nessa representação que qualifica e anima sua utilidade. Daí a necessidade de se investigar os objetos e os fluxos, materiais e imaginários<sup>5</sup> presentes nos lugares.

O cruzamento das ruas Camargo e Sapetuba contorna dois lados da Praça Professor Rômulo Ribeiro Pieroni, a menos de 500 metros da Estação Butantã do Metrô. A área se define, pelas características comerciais regionais, de

<sup>4</sup> A inclusão do valor simbólico na materialidade e uso dos objetos amplia a ideia marxista do valor de uso e valor de troca, base das relações capitalistas. O valor simbólico é uma imaterialidade expressa nas relações e objetos humanos e por isso sua compreensão torna-se fundamental tanto para a hegemonia do sistema, que além de compreender o processo passa a controlá-lo, quanto para que seja possível alterá-lo. Por isso o valor simbólico é objeto de estudos não apenas de geógrafos e psicanalistas, mas de sociólogos, filósofos, epistemólogos, literatos, arquitetos, historiadores, entre outros, como Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Milton Santos, Lucrecia D'Alessio Ferrara, entre muitos outros.

<sup>5</sup> O imaginário seria um nível da totalidade social na qual conformam-se símbolos e imagens que criam o real e relações no real. Para Lucrecia D'Alessio Ferrara, o imaginário é uma prática social de atribuir significados à realidade e suas representações, acumulando imagens e significando mais. O imaginário social, por sua vez, são as representações articuladas e entremeadas que correspondem sistemicamente a desejos, valores, crenças, projetos, hábitos. (1996 [1994], p. 45). Entretanto, embora articulado à globalização da economia, o imaginário submete-se a um tempo e espaço locais, nos quais podem ressurgir o território e o espaço fragmentados, (Ferrara, 1996 [1994], p. 47), o que indica uma possibilidade de transformação.

infraestrutura, e de urbanização, como a centralidade da região e polo de atração para cidadãos dos municípios vizinhos.

Com intensa movimentação de transporte sobre pneus, o cruzamento possui sinal luminoso de trânsito que controla o fluxo de veículos, pedestres e ciclistas que trafegam pela Av. Eliseu de Almeida e Rua Alvarenga para a Rua Camargo, e daqueles procedentes da Rodovia Raposo Tavares (SP-270) e Rua Alvarenga sentido Rua Sapetuba. (Figura 1).

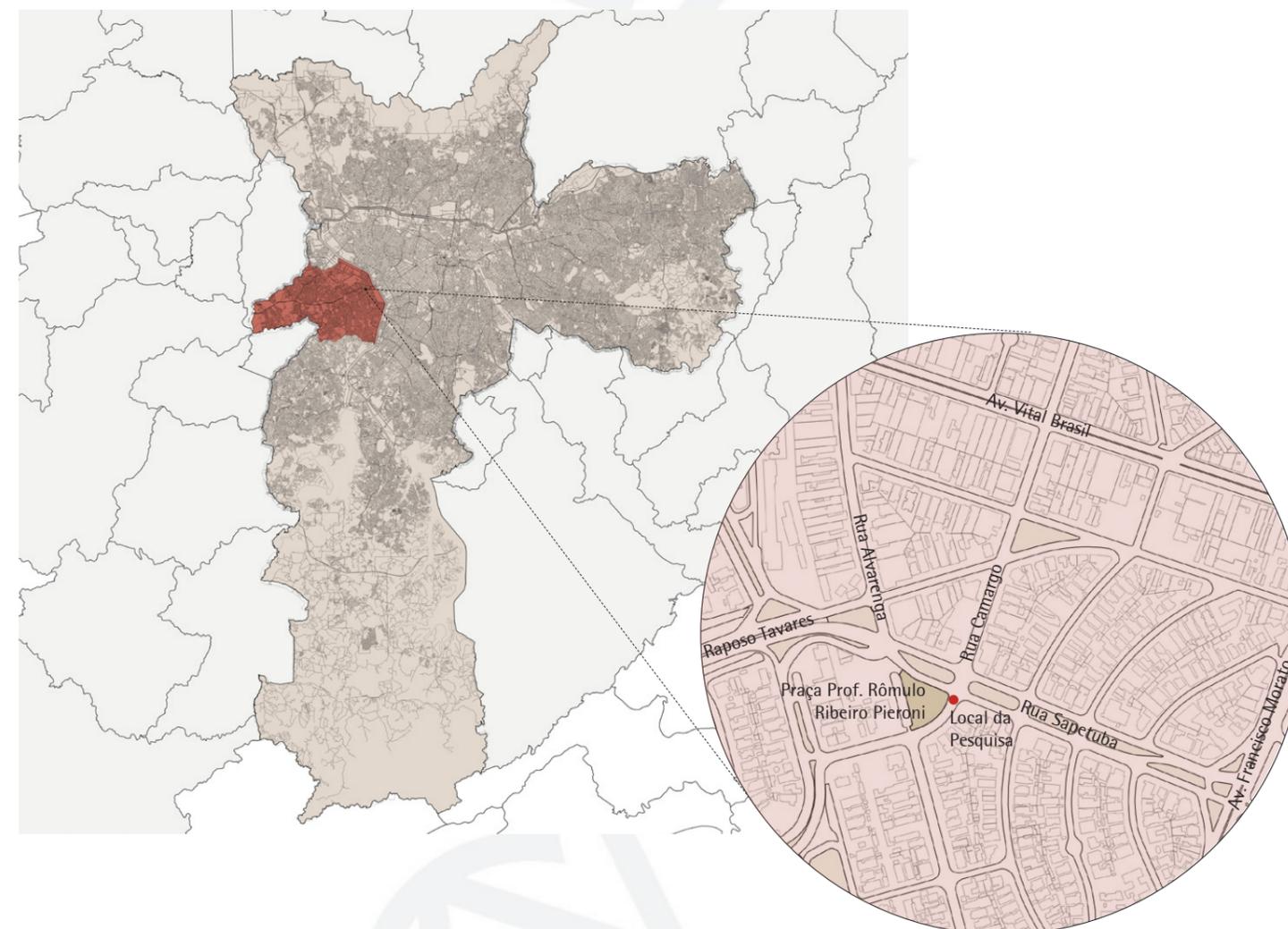


Figura 1: Região do Butantã, em vermelho, inserida na mancha da cidade de São Paulo. Em cinza parte da Região Metropolitana de São Paulo. Destaque para o cruzamento pesquisado. Fonte: Mapas Geosampa com intervenção da autora.

Devido ao pesado curso da frota que se dirige da periferia e dos municípios vizinhos para a região central da cidade, a intersecção serve de passagem para muitos, mas constitui também um ponto de parada frequente, a depender do número de carros, caminhões, motocicletas e ônibus que por ali transitam. Variável ao longo do dia, o tráfego no cruzamento é mais intenso pela manhã até o início da tarde, diminuindo no período vespertino e à noite, quando o sentido se inverte, impactando outras esquinas da região nas quais há fluxo contrário (sentido centro-bairro).

Além do movimento de veículos, o lugar possui uma ciclovia que corta a área lateral da praça quase paralela à Rua Camargo, próxima à calçada, em continuidade ao trajeto da ciclovia da Av. Eliseu de Almeida. Por ali circulam pedestres que caminham em direção à estação do Metrô e também aos escritórios, bancos e comércios da área, concentrados, sobretudo, num raio de cerca de 300 metros em torno da estação e ao longo da Av. Vital Brasil.

A Rua Sapetuba é constituída por duas vias de três pistas cada, separadas por um canteiro central, ambas com a mesma mão de direção (sentido bairro centro). Por conseguinte, há dois semáforos em curta distância ao longo da Rua Camargo, sendo um no cruzamento da primeira via, próxima à praça, - ponto em que se dispõem os trabalhadores pesquisados - e o outro na segunda, na qual há menor atuação de vendedores e limpadores.

As faixas de pedestres aparecem em todas as vias, embora não exista sinalização luminosa específica destinada aos percursos peatonais nem aos ciclistas, que devem orientar-se pelo sinal em frente às pistas asfaltadas, não obstante as faixas de travessia estejam localizadas em pontos de menor visibilidade do luminoso, este pensado e instalado para visualização dos veículos que trafegam sobre o asfalto.

No quadrante abordado, uma esquina é formada pela praça sobre a qual serpenteia a ciclovia; um dos cantos está preenchido por um posto de gasolina; e outro é ocupado por estacionamento de automóveis. Continuando ao longo da Rua Camargo, encontram-se diversos serviços associados a carros,

como concessionárias, mecânicas, troca de óleo, comércio de pneus, postos de gasolina e vários outros estacionamentos. No centro do cruzamento dispõem-se pistas ortogonais para veículos sobre pneus e, nas laterais, calçadas de no máximo 1,5m de largura para os pedestres. Exceto quando o tráfego de veículos é interrompido e fluxos de vendas e serviços ocupam os interstícios da massa veicular estagnada, as vias asfaltadas não são compartilhadas senão por automotivos. (Figura 2).



Figura 2: Cruzamento e arredores da Av. Sapetuba com Rua Camargo no Butantã. Fonte: Viário, lotes e edificações – Mapas Geosampa; usos e equipamentos levantados: visita a campo da autora em outubro de 2017.

Após cruzar a Rua Sapetuba pelo percurso da ciclovia, chega-se à esquina do posto de gasolina, na qual a continuação da pista para ciclistas passa a se desenvolver sobre a calçada de pedestres, que conta com cerca de 3,5 metros de largura no quarteirão. O uso compartilhado segue até a esquina próxima ao terminal de ônibus e à estação de Metrô. Além de pedestres e ciclistas, os passeios das cercanias são por estes compartilhadas com carros que manobram nos comércios ali existentes para entrar e sair do estacionamento ou para deixar passageiros que querem acessar o Metrô, pontos de ônibus cheios de pessoas, bancas de jornal e ambulantes que atuam na área, atraídos pelo grande fluxo de passantes.

O entroncamento observado exprime materialmente o que acontece com frequência na cidade de São Paulo no que diz respeito à mobilidade: prioridade para o transporte motorizado, tanto nos metros quadrados a ele destinados quanto na qualidade e quantidade de sinalização; predominância do transporte individual na ocupação das vias; coexistência de vários modos num mesmo lugar (destaque para a ciclovia instalada após 2013); percursos mais longos para pedestres e diminuídos para automóveis, com sinalização significativamente maior para estes últimos; disputa agressiva do espaço pelos seus diferentes agentes, fixos ou de passagem.

## FLUXOS E AGENTES DO LUGAR

Para o geógrafo urbano Milton Santos, em publicação de 1978, o espaço seria um híbrido de fixos e fluxos e assim se constituiria como um testemunho de momentos históricos e do modo de produção fixados em sua materialidade, sendo ao mesmo tempo transformado pelas práticas e fluxos ali exercidos.

Ao mesmo tempo, ele seria uma instância social e material, constituída por objetos por meio dos quais o ser humano vive, mora, trabalha e circula a conformar mais do que mero conjunto. Em outras palavras, o espaço possui, além

da materialidade e das relações sociais ali engendradas e representadas, um valor simbólico que ultrapassa sua utilidade e constitui linguagem regional que

(...) faz parte desse mundo de símbolos, e ajuda a criar esse amálgama, sem o qual não se pode falar em territorialidade. Esta não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos. (2007 [1987], p.82).

Fluxos – práticas ou ações – animam os fixos – materialidades – mas são também possibilitados e induzidos por estes, de acordo com sua localização e qualificação no território. Por isso são políticos e acham-se facilitados ou coibidos, conforme a faixa de renda dos cidadãos, habitantes com maior ou menor cidadania, embora os fluxos dominantes tenham a tendência a transformar a todos em consumidores, não em cidadãos<sup>6</sup>.

Ao introduzir a ideia de sistemas, que empresta do sistema dos objetos<sup>7</sup> do sociólogo francês Jean Baudrillard, a questão do espaço é requalificada e passa a ser concebida a partir de redes articuladas (sistemas) de materialidades e ações que as qualificam e estão estruturadas sobre forças globais e locais, numa teia complexa que apresenta contrastantes e multifacetados aspectos materiais e imateriais, a constituir não só uma arena dos embates sociais, mas, enquanto expressão do modo de produção, premissa para que as ações aconteçam.

Sistemas de objetos e sistemas de ações interagem. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma. (2012 [1996], p.63)

No cruzamento investigado no Butantã observam-se as materialidades condicionantes e condicionadas por ações, as práticas que reiteram ou

<sup>6</sup> Para Milton Santos, o cidadão não é consumidor ou usuário, mas construtor ativo da cidadania, o que põe em cheque a cidade do *expert*, segundo o autor, alienante, enquanto na cidade da comunidade o Estado deve regular o espaço para evitar que ele seja exclusivamente determinado pelas forças do mercado, junto à participação ativa de seus cidadãos.

<sup>7</sup> Jean Baudrillard foi um sociólogo francês que no livro *O sistema dos objetos*, de 1968, procurou explorar a dimensão cultural dos objetos a partir de sua condição bipartida como utensílio e como símbolo, aproximando a sociologia da semiologia. Baudrillard observa o consumo dos objetos como uma característica dos tempos atuais, na qual o imaginário e as representações a eles associados se sobrepõem à utilidade primeira, como uma sombra gigante e impalpável.

subvertem a dominância materializada e os conflitos resultantes dessa interação. Junto às materialidades e objetos fixos (vias, semáforos, calçadas, faixas, construções) e móveis (automóveis, motocicletas, bicicletas, ônibus, caminhões) verificam-se fluxos (ações) de pessoas, mercadorias e dinheiro, ideias e imaginários e diversos usos dos fixos (objetos). Disparados pela mobilidade e por seu negativo, a imobilidade, a parada, a complexidade do espaço descrita por Milton Santos aparece neste exemplo com vivacidade.

Convém ressaltar que os fluxos, ou ações, são movimentos orientados segundo uma intenção que implica um esforço ou uma motivação, voltados a atingir fins ou objetivos. Envolvem processos dotados de propósito que podem alterar tanto o meio quanto aquele que as executam e subordinam-se às normas formais e informais, ou seja, são políticos e resultam em tensões e conflitos entre as escalas global e local, motivo pelo qual interessa o estudo de um ponto determinado, com a particularidade de suas materialidades e ações, desde que inserido nas ações globais e remotas, de modo a identificar os agentes e suas condicionantes.

É do grande movimento de veículos no local e de sua parada que se valem os comerciantes e prestadores de serviço que fazem do cruzamento seu ponto de trabalho. As brechas e ineficiências do atual sistema de mobilidade – cujo objetivo é o trânsito fluente e ininterrupto dos veículos motorizados, embora resulte em inevitáveis paradas nos pontos de encontro de grandes deslocamentos – viabilizam as ações dos excluídos da rede do trabalho formal e do uso cidadão do espaço urbano.

Transformadas em fluxos do sistema produtivo tais personagens são movidas pelo imaginário dominante como possibilidade de sobrevivência e de inserção social, embora tal inclusão se dê de maneira precária, de modo a evitar alterações profundas no sistema dominante. São reféns de uma estrutura excludente na qual a cidade é consumida por poucos e, com muito esforço e pouca qualidade, por muitos, pobres de recursos, para os quais, como afirma Milton Santos, torna-se um sonho, uma quimera, uma fabulação:

(...) seja porque são atingidos pelos fluxos em que, tornado mercadoria, o trabalho dos outros se transforma, seja porque eles próprios, tornados fluxos, podem sair à busca daqueles bens e serviços que desejam e podem adquirir. Na outra extremidade, há os que nem podem levar ao mercado o que produzem, que desconhecem o destino que vai ter o resultado do seu próprio trabalho, os que, pobres de recursos, são prisioneiros do lugar, isto é, dos preços e das carências locais. Para estes, a rede urbana é uma realidade onírica, pertencendo ao domínio do sonho insatisfeito, embora também seja uma realidade objetiva. (2007 [1987], p. 140).

Com suas características físicas e materiais e suas práticas, o cruzamento da Rua Camargo com a Rua Sapetuba constitui um lugar dinâmico no qual se podem observar os nexos e significações estabelecidas entre fixos e fluxos, objetos e ações, a expressar um dado momento histórico e suas relações sociais e produtivas.

### Os agentes

Há vários agentes atuantes no lugar em estudo. Há os que passam, como os motoristas de carros, caminhões, ônibus e motos, passageiros desses mesmos veículos, ciclistas e transeuntes; há os que se fixam no ponto para trabalhar. Motociclistas, ciclistas e pedestres pouco participam das atividades de troca, mas inserem-se no sistema de ações e eventualmente colidem com os outros agentes e fluxos, produzindo outras dinâmicas além das observadas.

Dois tipos de trabalhadores estão envolvidos na dinâmica local pesquisada e podem ser encontrados fixados ali atuando no movimento dos veículos, parte do fluxo econômico da cidade: comerciantes informais que vendem balas, água, salgadinhos e acessórios para carros e celulares; e os trabalhadores “do rodo”, prestadores de serviço que limpam os vidros dos automóveis com seus rodinhos e garrafões de água. (Figuras 3, 4 e 5).



Figuras 3, 4 e 5: Em sentido horário do alto à direita: os sacos de balas dos irmãos comerciantes; água, salgadinhos e maçã do amor de Evaldo; trabalhador "do rodo" limpa para-brisa de automóvel. Fotos da autora.

Os comerciantes do local são todos homens. Têm mais de 30 anos e já trabalharam formalmente em outros empregos, como pedreiros, mestres de obras, zeladores, seguranças ou metalúrgicos. Consideram a venda um trabalho regular que se repete rotineiramente todos os dias da semana, que sustenta parte importante da vida da família e insere seus agentes nos fluxos da grande cidade.

Dentre os trabalhadores "do rodo" há mais homens do que mulheres<sup>8</sup>. São jovens na faixa dos 18 aos 25 anos que aparecem no ponto com frequência, mas com menos regularidade, comparados aos vendedores. Constituem um grupo de mais de 20 pessoas, variável, que circula pela área e se distribui tanto no ponto escolhido quanto na esquina imediatamente anterior, no cruzamento da Rodovia Raposo Tavares com a Rua Alvarenga, lugar também bastante movimentado e parada obrigatória de grande número de veículos.

Balas, salgadinhos, água e limpeza destinam-se prioritariamente aos passageiros de veículos como carros, caminhonetes e caminhões<sup>9</sup>. Trata-se de um fluxo de mercadorias e serviços diretamente ligado ao modelo de mobilidade predominante na cidade, o transporte individual sobre pneus, particularmente o automóvel.

### Fluxos dos agentes pela cidade

Diversos são os fluxos pela cidade dos agentes fixados no lugar, mais ativos na dinâmica da troca no ponto em estudo, embora prioritariamente destinados à utilidade do trabalho. Muitos dos entrevistados saem da Zona Leste da cidade para trabalhar no Butantã. Poucos moram na própria região. (Figura 6). Os demais agentes locais são motoristas, ciclistas, pedestres e passageiros que atravessam o cruzamento. Participam da dinâmica de fluxos e trocas do lugar e das interações sociais do ponto, às vezes tensas e conflituosas, como se verá a seguir. Nesse sistema de trocas e serviços, ciclistas e pedestres são menos integrados à rede, passando ao largo, independentes da dinâmica aqui descrita.

<sup>8</sup> Uma das explicações possíveis para a predominância dos homens nas atividades dos cruzamentos é o fato de que o trabalho doméstico e de criação dos filhos é social e historicamente atribuído sobretudo às mulheres, enquanto ocupações dependentes de maior mobilidade ou localizadas em espaços públicos, como a rua, pertenceriam, em tal imaginário, ao domínio masculino.

<sup>9</sup> Embora possam levar mais de uma pessoa, esses meios de transporte são considerados individuais, pois frequentemente carregam apenas um ou dois passageiros e ocupam espaço muito maior do que o dos coletivos, que costumam trafegar com maior número de pessoas.

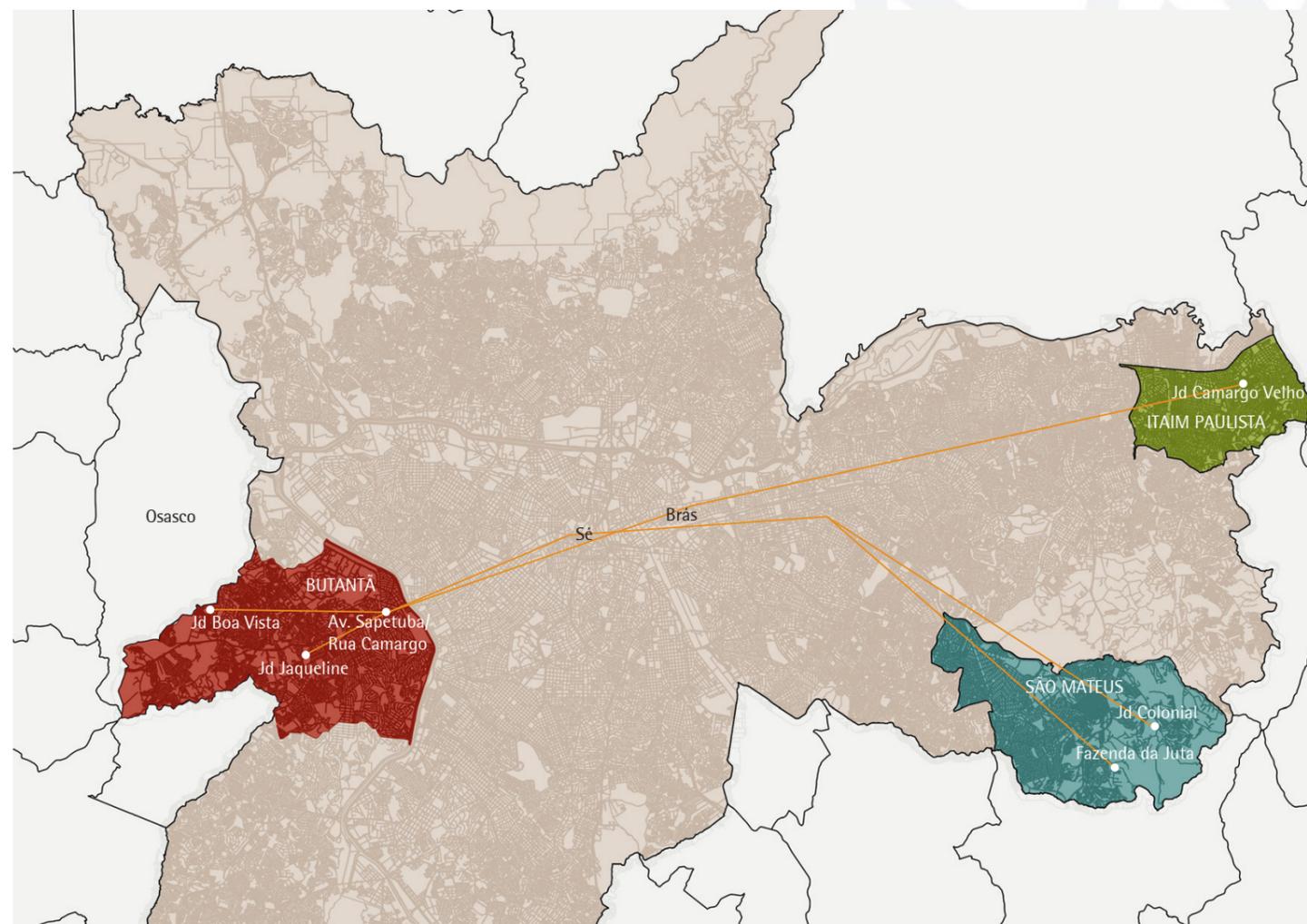


Figura 6: Detalhe de mapa do município de São Paulo com localização aproximada das moradias dos trabalhadores. Em amarelo os trajetos esquemáticos dos trabalhadores para o local de trabalho.  
Fonte: Mapa Geosampa com intervenção da autora.

Saídos do Itaim Paulista, Zona Leste de São Paulo, Mateus e Pedro (nomes fictícios), são irmãos e vendedores de balas. Chegam ao Butantã de segunda a sexta-feira às 6h30 da manhã e ali permanecem até cerca de 13h. Para estar no lugar na hora e trabalhar durante o período de maior movimento e mais rentável, Mateus sai de casa por volta das 5h, caminha até o ponto do ônibus, sobe na lotação no Jardim Camargo Velho e vai até a Estação Itaim Paulista, onde pega o trem e segue para a Estação da Luz. Lá entra na linha amarela do

Metrô e desce na Estação Butantã e caminha por cerca de 5 minutos até o cruzamento em que trabalha.

O trajeto mais barato, que ele fazia anteriormente, era coberto por três linhas de ônibus, no valor de R\$3,80 para ir e R\$3,80 para voltar, mas consumia mais de duas horas e meia de viagem. Por isso, Mateus prefere gastar R\$6,80, utiliza três modais e faz duas baldeações para chegar ao posto de trabalho informal. Depois de encerrado o turno de vendas, Mateus e Pedro adquirem novos insumos e almoçam em casa ao retornar.

Todos os dias os baleiros compram mais produtos na distribuidora Mano's, próxima à Estação Brás, da CPTM, em percurso inverso ao da ida. Com esta parada intermediária, ambos despendem mais R\$3,80 no itinerário da volta para retornar ao trem e chegar a suas casas, gastando R\$ 10,60 na viagem de retorno para casa.

Lá montam mais saquinhos de balas para abastecer suas mochilas de trabalho no dia seguinte, num turno que pode durar mais de 8 horas em um dia. "A gente não descansa, não. Quando não estamos vendendo, estamos preparando mais produtos para vender" (...) "Já fui ajudante geral, mas, como ambulante, ganho mais do que antes". (Mateus, 2017).

Walter, Marcos, João e Luiz (nomes fictícios) trabalham no mesmo ponto que Mateus e Pedro há cerca de nove meses. Com menos de 30 anos, todos fizeram o ensino fundamental e chegaram ao ensino médio, que terminaram ou deixaram incompleto. Atuam no local de terça-feira a sábado, mas como afirma, por ser seu próprio patrão não tem horário fixo para chegar" (Marcos, 2017).

Walter e Marcos têm automóvel cujas parcelas ainda estão pagando e que usam no final de semana para sair com a família, ir ao shopping Aricanduva ou a Santo André. Para chegar do Jardim Colonial até a Av. Sapeetuba para trabalhar, Walter, Marcos e João pegam três ônibus. Com o bilhete único, o trajeto sai por R\$3,80, mas consome quase duas horas pela manhã e outras duas na volta.

Simone e Janete (nomes fictícios) trabalham "no rodo" neste mesmo cruzamento. Simone diz que há um grupo grande de gente da Zona Leste no ponto porque lá

"já está tudo muito cheio" e no Butantã alguém sempre "dá um dinheirinho". (Simone, 2017). Ela mora na casa da mãe e pega ônibus, trem e Metrô, num custo de R\$7,60 por itinerário. Quer arrumar um emprego "mas está difícil". Sonha ser enfermeira e morar numa casa própria. Faz cerca de R\$80,00 por dia, mas gasta quase R\$16,00 no transporte e acha que sobra muito pouco.

Luiz é um dos poucos "do rodo" que mora na região em que trabalha. Sai do Jardim Jaqueline, uma das maiores favelas do Butantã, pega um micro ônibus que segue pela Rodovia Raposo Tavares em direção ao Metrô Butantã, paga R\$3,80 e vai trabalhar no cruzamento. Antes de ser limpador, tentou vender balas, mas diz que a venda não dava dinheiro e por isso trocou de ocupação.

Evaldo (nome fictício) tem mais de 50 anos e já trabalhou em restaurante, foi porteiro e metalúrgico. Quando perdeu o emprego, começou a vender na rua e acha que o dinheiro compensa. "Até dá para ajudar os filhos de vez em quando". Trabalha no ponto há mais de nove anos e mora no Jardim Boa Vista, próximo a Osasco, de onde pega seu automóvel para chegar ao trabalho às 9 horas da manhã. Os produtos que comercializa são entregues pelo fornecedor no próprio local, "porque ficar andando de carro pela cidade não dá certo". (Evaldo, 2017).

### Fluxos locais: conflitos e solidariedades

Os comerciantes de bala valem-se de sua habilidade de venda para incrementar os rendimentos. Procuram ser comunicativos e oferecer brindes aos motoristas e passageiros. Estão no lugar há quase uma década, conhecem, cumprimentam e conversam com muitos dos que ali passam com frequência (às vezes diariamente). Por serem irmãos, dividem o território sem conflito. Pedro, o mais novo, fica com as duas faixas da direita e Mateus cobre a da esquerda, próxima à praça.

Evaldo tem atuação mais discreta. Em alguns momentos circula entre os carros; em outros fica sobre a calçada da praça enquanto aguarda ser chamado por alguém. Quando se distrai ou se ocupa com algum motorista, outro vendedor ou limpador corre para atender o cliente e levar o produto até ele.

Em maior número, os jovens "do rodo" têm menor interação positiva com os motoristas. De acordo com seus depoimentos, ao abordar e perguntar "Dá licença, posso lavar?" ou "Posso dar um trato?", às vezes são caluniados pelos condutores, que xingam ou mandam-nos "sair fora". Transportam seus rodinhos e garrafas nas mochilas ou deixam guardados em uma mecânica no próxima, em que também aproveitam para reabastecer as garrafas.

Embora numa aparência de convivência pacífica e harmônica, não é totalmente sem embates que as coisas se passam no lugar. Ativados como fluxo da economia que exclui milhões do trabalho formal e os dirige à informalidade, os membros desse grupo aparentemente homogêneo vivem variados enfrentamentos intrínsecos às dinâmicas sociais e econômicas do meio urbano e do sistema produtivo em que esse meio se insere.

O mais evidente é o conflito direto com os motoristas e passageiros dos veículos que transitam pelo cruzamento, mitigado pela simpatia dos vendedores e acentuado, no caso dos limpadores, por serem considerados por muitos um bando de desocupados que não tem uma vida como a da maioria das pessoas. Ao retornar de uma limpeza de para-brisa, João debocha: "as pessoas pensam que só porque a gente trabalha no farol a gente não tem casa".

Entre os próprios motoristas as coisas não muito são cordiais. Quanto maior o congestionamento, maior a agressividade daqueles que se encontram parados, na expectativa de atingir o quanto antes seu objetivo. Além da poluição do ar viciado e enfumaçado pelos veículos, que fez Mateus sair mais cedo num dia de extrema seca e calor por causa da bronquite, ouve-se frequentemente o soar nervoso das buzinas e calúnias entre os condutores.

Com o tráfego intenso, a lentidão é inevitável, e às vezes o comércio do cruzamento agrava a demora e dificulta o fluxo. Mas o vendedor se defende: "eu tenho o tempo do sinal certinho pra não atrapalhar os carros. O problema é que as pessoas ficam procurando as moedas e atrapalham." (Mateus, 2017).

Menos explícitas, mas não por isso menos importantes, há as tensões entre os diferentes trabalhadores. Os que ocupam o ponto há mais tempo aceitam com ressalvas a presença de outros no mesmo lugar. Para eles, os limpadores "não querem trabalhar, querem ganhar dinheiro fácil, mas a gente convive com eles." (Mateus, 2017). Repete-se, na escala do lugar, a expressão da estrutura social.

Estrutura esta que valoriza a competição individual, os preconceitos e os objetos. Estes últimos, por sua vez, estabelecidos por seu valor de utilidade e por seu valor simbólico. Componente incrustado no imaginário, o valor simbólico muitas vezes se sobrepõe ao valor utilitário e produz a liga social que sustenta estruturas desiguais e segregadoras.

## CONCLUSÕES

O número de ambulantes e limpadores nos semáforos do Butantã aumentou sensivelmente no último ano (2017). O fenômeno não é exclusivo da região e acontece por toda a cidade e país. Os poucos cruzamentos que ainda não tinham vendedores, acrobatas ou limpadores "do rodo" já estão devidamente ocupados por variados trabalhadores informais.

No ponto observado, encontram-se principalmente homens sem perspectiva de emprego quando começaram a trabalhar no local. Rapazes e moças "do rodo" ainda esperam mudar de ramo e encontrar um emprego formal, mas, enquanto não vislumbram tal possibilidade, prosseguem na informalidade que lhes garante algum rendimento mensal, além de diversão no grupo que ali atua.

Neste exemplo, chamam a atenção a distância percorrida na cidade pelos trabalhadores, o valor que desembolsam para custear este deslocamento e o tempo empregado nesse movimentar-se para conseguir trabalhar informalmente e sobreviver. A confirmar Milton Santos, o lugar é amostra de um modelo urbano a expressar um modo de produção no qual os mais pobres e vulneráveis são sistematicamente levados a morar mais afastados do centro, em locais com menos infraestrutura e serviços.

Por outro lado, morando em localidades periféricas e longínquas, essa mão de obra expelida do trabalho formal e da cidade mais estruturada e equipada é atraída de volta para as centralidades em busca de maior possibilidade de trabalho, trocas, ganhos e comodidade. Atração que se efetiva mediante grande esforço físico e financeiro dessas pessoas, que respondem e pagam por isso enquanto o Estado, suposto responsável pelo equilíbrio e justiça social, vem sendo enfraquecido e sistematicamente desmoralizado por forças que se valem do poder estatal para garantir seus lucros e privilégios.

Neste modelo, a mobilidade funciona como fator de controle e segregação social na cidade. Discutir mobilidade é, portanto, discutir o modelo econômico/social, o papel do Estado e cidadania. Assim sendo, o imaginário direta e indiretamente a ela relacionado é tão importante e merece ser estudado como objeto fundamental da constituição do espaço e da cidade. Neste único exemplo aqui investigado é possível verificar imaginários sociais que se entrecruzam e reiteram mentalidades dominantes.

Em primeiro lugar, há o valor dado ao trabalho. Desde que passou a ser um dignificante diferencial humano e não uma benesse vinda da terra sob a ação divina<sup>10</sup>, possibilidade de ascensão social e conquista de qualidade de vida e bens, o trabalho se tornou um valor supostamente ao alcance de todos, embora somente possibilite ascensão, consumo e qualidade de vida a poucos.

Os entrevistados valorizam sua ocupação como possibilidade de dignidade e de cidadania. Mas os diferentes tipos de função são vistos e classificados em variados níveis pelos próprios trabalhadores e demais agentes. Se para motoristas e passageiros, comerciantes e limpadores são desvalorizados socialmente, para estes mesmos vendedores o comércio informal que praticam é trabalho, enquanto a limpeza dos para-brisas não é. Evidencia-se,

<sup>10</sup> No livro *As palavras e as coisas*, Michel Foucault aborda a transformação da episteme ocidental a partir do século XVI. Em capítulo destinado às trocas, o filósofo mostra a variação do significado e do valor da moeda ao longo do tempo e sua paulatina desvinculação das ações divinas, associadas à terra e à agricultura, para adquirir uma nova dimensão, relacionada ao valor do trabalho e do consumo humanos.

assim, a disputa pelo espaço social e pelo reconhecimento e valor a partir de uma perspectiva dominante, integrada ao sistema e não de questionamento e revisão do mesmo.

O automóvel, motivo disparador da ocupação de todos que ali se encontram constitui outro importante elemento de imaginários sociais. É sonho de consumo dos mais jovens que começam a vida, pautados pela busca do prazer, diversão e *status* (principalmente masculino, relacionado à virilidade, ao controle e à velocidade do carro), e do mais velho, que procura maior estabilidade e conforto. Para quem está dentro do carro, por sua vez, os demais motoristas, seus equivalentes, convertem-se em competidores e obstáculos a serem vencidos.

Objeto estimulado pelo fluxo produtivo do capital, o automóvel explicita e materializa o modo de produção e seu imaginário. Constitui, como aponta Milton Santos, símbolo dos valores do mundo capitalista ocidental no século XX:

O automóvel é, para Baudrillard, um dos mais importantes signos de nosso tempo e seu papel na produção do imaginário tem profunda repercussão sobre o conjunto da vida do homem, incluindo a redefinição da sociedade e do espaço. As cidades não seriam hoje o que elas são se o automóvel não existisse. Os homens acabam considerando o automóvel como indispensável e esse dado psicológico torna-se um dado da realidade vivida. (2009 [1996], p.66).

O carro amalgamou-se tão intensamente aos processos produtivos e urbanos que é fenômeno indissociável do espraiamento das grandes cidades nos países subdesenvolvidos. Foi, embora atualmente seu papel esteja em crise, um eficiente instrumento, assim como os outros meios motorizados sobre pneus, para a consolidação de um sistema que privilegia poucos, enquanto os transforma em consumidores, e submete muitos à condição de mero fluxo produtivo.

Conseqüentemente, encontra-se uma materialidade expressa em vias, sinalizações, quantidade e qualidade de espaço e um imaginário constituído cuidadosamente pelos meios de comunicação e publicidade de modo a fazer crer que a máquina individual seja a única alternativa realmente digna para se

mover na cidade. Imaginário este que permeia todos os estratos sociais, rompendo barreiras de raça, credo, opção sexual e faixa de renda, como se observa no exemplo pesquisado.

A dimensão simbólica e imaginária do espaço, considerado como sistema de objetos e ações, juntamente com sua materialidade, é tema de vital importância para as humanidades e para a transformação da realidade. Não é por mero acaso que o modo de produção dominante valorize estrategicamente o trabalho da publicidade e da propaganda, por meio da qual se mantém e se reproduz, reverberado em ações concretas e pontuais nos territórios.

No lugar efetiva-se o controle do espaço, fundamental para o sucesso e a manutenção do sistema, que se manifesta tanto na distribuição desigual dos serviços quanto na possibilidade (ou impossibilidade) de circulação das mercadorias e pessoas. Por isso o tema da mobilidade vem se tornando cada dia mais assunto de extrema importância, frequentemente na pauta de discussões acadêmicas, sociais e eleitorais.

Tratados como unidade inseparável, objetos e ações distribuem-se diferentemente pelo espaço, a criar variados valores para cada lugar e cada ação, segundo o movimento da história. A qualidade híbrida do espaço, sua condição material e imaterial, faz com que não haja significações independentes dos objetos e vice-versa (Santos, 2009 [1996], p. 86).

Fixos e fluxos, ou sistemas de objetos e sistemas de ações, constituem uma totalidade articulada e fundamental para o exame de qualquer realidade do ponto de vista de toda disciplina humana aplicada, dedicada a abordar os processos sociais, as representações e a materialidade nas suas diferentes formas, como obras de arte, casas, museus, calçadas, muros, ruas, e cidades, dentre tantas outras.

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994. [1ª ed. orig. 1992].
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2012. [1ª ed. orig. 1968].
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. Organização, introdução e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. [1ª ed. bras. 2005].
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Do mundo como imagem às imagens do mundo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura, org. Território, globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec/ANPUR, 1996. [1ª ed. orig. 1994].
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000. [1ª ed. orig. 1966]
- LEITE, Maria Angela Faggin Pereira, org. Milton Santos – Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.
- MARX, Karl. O capital: volume I, Livro Primeiro. O processo de produção do Capital. Coleção Os economistas. São Paulo: Nova Cultural, 1996. [1ª ed. orig. 1867]
- SANTOS, Milton. Espaço e método. São Paulo: Nobel, 1988 [1ª ed. orig. 1985].
- \_\_\_\_\_. O espaço do cidadão. São Paulo: Edusp, 2007 [1ª ed. orig. 1987].
- \_\_\_\_\_. A natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2009 [1ª ed. orig. 1996].
- \_\_\_\_\_. Por uma geografia nova. São Paulo: Edusp, 2012 [1ª ed. orig. 1978].



## **América Latina em conflito: arte e enunciados**

***América Latina en conflicto: arte y  
enunciados***

***Latin America in conflict: art and  
statements***

***Maria Cecília França Lourenço***  
*Professora Titular Sênior. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.  
Universidade de São Paulo. Líder do Grupo Museu/ Patrimônio.  
[mcfloure@usp.br](mailto:mcfloure@usp.br). São Paulo, Brasil*

## Resumo

Deseja-se indagar a edição e difusão de dada História inscrita em marcos, a fundar sutil escrita. Arte em local projetado labora como uma fábula, a ser vinculada em jovens, a par de definir ideologias. Convocam-se artistas para erigir fatos em formas, elevados à categoria - memória/ patrimônio. Por vezes cumprem função delatária ante supressão de dado recente, sendo preciso analisar fricções. Obra no espaço urbano, não raro, fixa-se como única ao transeunte. Então por que vem sendo atacada? Ato simbólico borraria limites entre espaços em conflito?

**Palavras-chave:** História. Memória. Monumento. Ditadura. Arte.

## Resumen

Investiga-se la edición y difusión de determinada historia hecha en marcos a fundar escritura sutil. Arte local labora como una fábula, que se marcará en los jóvenes, a definir cierta ideología. Invitar a artistas para erigir hechos en formas conquistan la categoría de memoria/patrimonio. A veces se denuncian función de dado reciente, siendo las distinciones de matriz precisos. Trabajar en el espacio urbano como una referencia y fijo se convierte, non raro, en la sólo oportunidad de arte a el andante. ¿Por qué están siendo atacados? ¿Actos simbólicos borrarían límites entre espacios en conflicto?

**Palabras clave:** Historia. Memoria. Monumento. Dictadura. Arte.

## Abstract

The study want to investigate, editing and dissemination of particularly History entered in mark, found subtle writing. Local art designed working as sort of parable, to be marked in young people, next to define ideology. Invite artists to erect facts in which episodes transform the memory/equity in a special category. Sometimes exert delete function of given recent, being precise analyzing friction. Work in the urban space, not infrequently, as a reference and fixed to the passer-by. So why are being attacked? Does symbolic acts would serve to blur boundaries between spaces in conflict?

**Keywords:** History. Memory. Monument. Dictatorship. Art.

## ARTE E INTERPRETAÇÃO

*O mundo é coberto de signos que se precisa decifrar,  
e este signos, que revelam semelhanças e  
afinidades, não passam, eles próprios, de formas de similitudes.  
Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível  
ao que se diz através dela e, sem ela,  
permaneceria palavra muda, adormecida das coisas*

*(FoucaultT, 1992 [1970], p. 48)*

**P**alavras, sinais, sons, monumentos e murais apontam para semelhanças e afinidades com fatos passados, personagens, datas e tragédias, considerados estes últimos na condição de verdadeiras balizas, aglutinadoras de segmentos locais, regionais, territoriais e, mesmo, internacionais. O conjunto exibido temporariamente, ou implantado em espaço de circulação conquista *status* de memorável e se instala em outros locais, sob a forma de placas, foto, esboço, cabeça ou herma. Assim, nomeiam órgãos públicos e privados e se impõem às crianças, ou no ensino superior, museu, estação

viária, quartel, hospital e não apenas neste Continente Americano. As obras regem discursos com estreitas regras e ordem para tentar representar princípios, unidade, identidade, coesão. Seria então uma operação efetiva para inseri-los nas mentes, ou aposição de um campo<sup>1</sup> de poder em outro?



Figura 1 Cândido Portinari. Painel Tiradentes. Memorial da América Latina/ SP. Foto Autora, julho 2017.

Tais formas requerem técnica apurada na criação e realização, mas, além disso, envolvem camadas menos visíveis de enunciação narrativa, por vezes voltada a fomentar valores étnicos, sociais, políticos, profissionais, estéticos, religiosos, ideológicos e, mesmo morais, em disputa e atrito com outros campos em posição contrária, em guerra vazada por palavras, imagens, ódio e temor. Artes em geral exigem algum saber anterior para fruição e, por vezes, elas silenciam o verdadeiro foco, escamoteiam lutas, malgrado possam parecer mero adorno. No entanto gravam posições no tempo e no espaço, que com o decurso de períodos ainda se mantêm latentes e pulsantes, como se verifica ao serem atacadas, nesta época pelo mundo<sup>2</sup>.

As sinuosidades para implantar, manter ou transferir obras celebrativas denotam o bastidor eivado por entrechoque, mesmo ao se selecionar visual atualizado para a época, figurativo ou não, como em memorial datado de 1972

<sup>1</sup> Campo aqui alude à tomada de posição extrema e contrária entre partes em luta por princípios e, mesmo, temor. Valem-se de recursos sensíveis, desde som, bordão, literatura, imagem e obra de arte.

<sup>2</sup> Sobre o ataque a monumentos em outras latitudes indico a consulta à edição anterior da Revista ARA.

a ser abordado. Personagens ligadas às ditaduras militares na América Latina vêm gerando atos de repulsa e desnudam como ainda se acham militando os variados lados em surdo e rancoroso litígio. A forte reação confere à criação estatuto de fórum acerca de temas candentes sobre a ocupação urbana, defasagem sociocultural, ato político, populações em exílio, ativismo e arte com finalidade. Assim a expressão a favor ou contrária contribui para desenhar cartografias tortuosas, demarcar rixas, ao lado de disputa nacional em cotejo ao regional e globalizado, ventilando desejo de reversão no quadro atual, tão conturbado nas Américas e nos demais espaços territoriais.

Ao se implantar ou realocar obras em espaço público demanda-se estratégia, ou seja, “[...] o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’” (De Certeau, 1992, p. 46). Implica, pois, desde reunir condições materiais, conservar e, até, assegurar exposição continuada e em sintonia com pares. Em que pesem os esforços na proposição crítica, obras celebrativas dedicadas a fato ou figuras controvertidos resultam em atitudes extremas: ou, não são erigidas, ou, têm sido alvo de ataque, quando rolam cabeças, geram rito de escracho e deposição simbólica. Seria outro grupo de poder a se valer de contraestratégia?

O Painel *Tiradentes* de Cândido Portinari (1903-62) ilustra bem os meandros para além da poética. Realizado entre 1948-9 e inicialmente exposto no Museu de Arte Moderna/SP (1949), a seguir foi instalado em escola privada, denominada Colégio de Cataguases/ MG, em edifício projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012), sendo propriedade do escritor Francisco Inácio Peixoto (1908-86). Com o tempo a obra requereu restauro e o preço exigido não seria viável a estes. Então resolveram vendê-la ao governo estadual paulista e não mineiro, como afirmam, apto a arcar com restauro, sendo após acolhido no recém-aberto Memorial da América Latina (1989) (Lourenço, 1999, p. 169). Projeto arquitetônico, obra de Portinari e temática de Tiradentes, ligada à Independência, harmonizaram-se na condição de síntese entre as artes, a ser abordada.

Outra variável não menos importante quanto acordos, se evidencia na questão de que coleções no espaço urbano, casa ou museu causam o dito *esquecimento ativo* (Déotte, 1994, p. 26), ao se olvidar origem, destinação, mercado, suavizar conteúdo, forma e estilo. Logo, ao se decifrar, há que se deslocar da fala oficial, pois, estão em jogo outras narrativas e não apenas a subjetivação de artista, curador ou colecionador havendo pacto tácito com o grupo de referência, cuja iniciativa lhes deu suporte inicial, moral e/ou financeiro. Observe-se o *Monumento às Bandeiras*, situado em lugar privilegiado, Parque do Ibirapuera/SP. Erguido por ocasião do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo pelo modernista Victor Brecheret (1894-1955). A fruição hoje pouco aduz à exploração de índios e negros<sup>3</sup> havida em tal episódio. Em que pese toda a enunciação hoje apenas serve a *selfie* e *book* de noivas, auferindo títulos prosaicos, entre tantos, *Empurra-empurra, Vai-Vai, Deixa-que-eu-empurro*.

Com a decretação de início ou fim de época densa, como a ditadura civil-militar (1964-85), no país, reacende-se posição ideológica oposta, esmaecida com o decurso de tempo. No caso do final do mando de marechais, ao contrário, pululam campos em demanda, em boa parte devido à delonga para se promover diálogo e até abertura de arquivos, entre partes. O Estado nada fez de imediato, para matizar pleito coletivo por democracia *versus* luta pelo poder de autoridade. Observe-se como a concessão pelos militares da Lei de Anistia (1979), entre nós e ao contrário de outros países da América Latina, agravou-se o descontentamento, a exigir justiça e verdade, diante da verdadeira acomodação de bastidor, sem se enfrentar violação de direitos básicos. Entretanto, subjaz a representação patrimonializadas como *memória histórica* de tais figuras a gerar hostilidade após quase 30 anos.

Sucedem-se represálias em marcos, monumentos, exigência para mudança em nomes de praças, estradas, ruas, hospitais e em inúmeras instituições, sejam

<sup>3</sup> Agradeço a Regina Lara a reflexão compartilhada sobre tal aspecto.

museais<sup>4</sup> ou educacionais<sup>5</sup>. Algumas iniciativas nasceram na proximidade dos 50 Anos do Golpe (1964) e igualmente por pressão de entidades públicas e grupos organizados para constituição da Comissão da Verdade (2012) em várias latitudes. Em comum também, expunham franca contrariedade ao silêncio e à celebração, a indicar convulsão iminente e cordialidade aparente entre a rua e o quartel. Afinal, estes esboçavam temor ante a extensão de inquéritos policiais, judiciários e financeiros em atuação pública. Pedido de volta de aquartelados desnuda, além de ingenuidade, como a imagem destes foi enquadrada em *memória rósea*, ao se poupar seus arquivos e ações indeclaráveis, sem abertura dos mesmos e rastro.

## ONTEM COMO HOJE REAÇÕES CONTUNDENTES

*Os monumentos são marcos humanos, que os homens criaram como símbolos de seus ideais, objetivos e atos. Sua finalidade é sobreviver ao período que lhes deu origem e constituir um legado às gerações futuras. MANIFESTO: "Nove pontos sobre a monumentalidade, uma necessidade humana" Sigfried Giedion, Josep Luís Sert e Fernand Léger (1943)<sup>6</sup>.*

Recentes ações para se rever honraria aos tais vultos históricos não são isoladas, pois, com a mudança do Regime em 1889, impôs-se desprezo ao

<sup>4</sup> Inúmeras são as casas-museus dedicadas aos indicados ao poder entre 1964-85, embora desde 1960 tenha sido criado o Museu da República voltado a tal finalidade. Vale lembrar a musealização efetuada com mandatários, no período 1964-85: Humberto Castelo Branco (1965-7), Museu e Biblioteca no quartel da cidade de Santa Rosa/RS, Mausoléu em Fortaleza/CE, aberto em 1972; Artur da Costa e Silva/casa-museu em Taquari/RS (1985), recentemente o vulto em praça da cidade foi derrubado e remetido à casa museu, com controvérsias, idas e vindas partidárias; Emílio Garrastazu Médici (1969-74), em sua cidade natal o Museu Dom Diogo de Souza/Bagé/RS exibe uma sala ao general, com exposição de fardamentos e objetos de uso pessoal; Ernesto Geisel (1974-9), acervo doado pela família ao Museu da Justiça Militar da União; e João Figueiredo (1979-1985) teve parte de seus bens leiloados pela família em 2001. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tentou embargar, já que o acervo foi apresentado ao presidente e não à pessoa com vistas a enviar parte ao Museu da República/RJ, sem sucesso.

<sup>5</sup> Conforme se divulgou nos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, baseados no Censo Escolar 2012, entre as 3.135 unidades escolares públicas que homenageiam ex-chefes da República, 976 pertencem aos cinco generais que comandaram o regime militar.

<sup>6</sup> O Manifesto por ser muito extenso não foi publicado e, em 1944, Giedion cedeu sua parte para coletânea organizada por Paul Zukker, como lembrou em vários depoimentos.

Imperador, que teve bens leiloados, no lugar de distribuí-los a entidades preservacionistas, ato indicativo de valor. Na verdade foram convertidos em mercadoria venal, a incluir louça, cristal, vestimenta, arma, mobiliário e obras de arte, adquiridos pelas famílias, que antes apoiaram a Casa Imperial lusa. Além disto, logradouros denominados por Rua, Praça ou Avenida do Imperador similarmente tiveram designação demudada, ganhando nomes como – República, Liberdade, Marechal Deodoro, 15 de Novembro, entre outros constrangimentos impostos<sup>7</sup>.

Se antes cabiam homenagens ao soberano, entes religiosos, heróis e citação de passado idílicos, no século passado a mobilização adveio de outras coligações na obtenção de recursos, causas, marco temporal e coesão diferencial de dado grupo, denotativos de campos em litígio. Murais, relevos, textos, esculturas já alocadas e de várias poéticas pouco sensibilizaram decorrido tempo e então andam, passeiam, foram implodidas e, muitas vezes, também permanecem no papel, a não ser que comunidades emergentes as salvem do sombreamento de mapotecas e ruínas. Vale citar o monumento criado por Oscar Niemeyer - *Arco da Maldade*.

A comovente obra seria erigida em frente ao Morro da Viúva/ RJ, a pedido do *Grupo Tortura Nunca Mais*, em 1986. Arguta seria constituída por linha encurvada, similar a uma flecha, a conter na extremidade suspensa, humano, desumanizado. Por que jamais foi edificada, como também aquele destinado a homenagear Simon Bolívar (2007) no alto do *Monte El Ávila* em Caracas/Venezuela? Entre as hipóteses se encontram alguns aspectos a sinalizar a força de formas projetadas a escancarar condenação, crítica e desacordo com o lugar-comum, cuja organização espacial, nos dois citados episódios transformaria um espaço vivenciado em lugar distinto, a exigir interpretação para além das formas geométricas.

<sup>7</sup> Entre tantos nomes alterados mencionem-se as atuais cidades: Campinas/SP, Curitiba/PR, Itu/SP, Manaus/AM, Ouro Preto/MG, Petrópolis/RJ, Porto Alegre/RS, Recife/PE, São Paulo/SP, Sorocaba/SP.

Em Caracas a sutileza projetada por Niemeyer para monumento, com formas geométricas talvez se distanciasse da grandeza pretendida por Hugo Chávez, porquanto este buscou associar-se a aquela figura histórica, líder de Independência, em vários países da América Latina<sup>8</sup>. Já o esboço do *Arco da Maldade* traria referências indesejáveis e não apenas pelo conteúdo, uma vez que o arquiteto neste escancarou situação trágica e apartada do pacto entre lados em confronto, a desvelar espaços em conflito. Além disso, ousou ao desafiar postulados modernos, entre os quais a autonomia da arte, sem se afastar de aspectos construtivistas; no lugar de esperada inovação, preferiu premissa cara no entre guerras, de aproximação entre as artes, a chamada *integração das artes e/ou síntese das artes*, seja na face francesa, com Le Corbusier (1887-1965), seja na alemã de Walter Gropius (1883-1969)<sup>9</sup>.

Artistas, historiadores, críticos, arquitetos, paisagistas e urbanistas militaram em importantes fóruns e com motivo forte para refluir a consecução de obra a mimetizar fatos em local público, desde o moderno. Entre as justificativas, se considerem: 1) contestação de redução de obras à condição de mera ilustração direta de tema por meio de alegorias; 2) demanda por prestígio para movimentos nacionalistas e em busca por identidade republicana, contrários ao transplante de tradição europeia, impostas como fetiche de um passado notável; 3) valorização da recepção para público urbano de diferentes camadas sociais com prevalência de soluções a colocar o espectador como centro e não mais, mero figurante extasiado; 4) vínculo ideológico entre arte e efemérides

<sup>8</sup> Bolívar constitui-se em figura central na Independência da Bolívia, Colômbia, Equador, Panamá, Peru e Venezuela. Assim, Chávez preferiu para honrá-lo artista figurativo e venezuelano, de aceitação mais direta pela população, Alejandro Colina (1901-76), com projeto de escultura equestre, antes proposto, como amplamente noticiado (2007).

<sup>9</sup> Vale assinalar que Le Corbusier e Gropius erigiram esculturas, a citar a Mão Aberta na nova capital de Punjabi, em Chandergarh, Índia, do franco-suíço e a criação do diretor da Bauhaus, vencedor de concurso para Monumento aos Mortos (1920-2) em memória das vítimas em massacre em Berlim. Este foi destruído em 1936, considerado na pecha de arte degenerada dentro da política discriminatória proposta por Adolf Hitler e reconstruído em 1946.

criadas pelo poder, que estão subjacentes ao Manifesto denominado *Nove pontos sobre a monumentalidade, uma necessidade humana*<sup>10</sup>.

Desde os anos 1930, na Europa, simpósios com variado espectro de criadores produziram debates e manifestos direcionados a garantir a monumentalidade das cidades e tornar a arte moderna uma cultura à disposição da plateia urbana, ainda habituada às alegorias equestres e piramidais. Os modernistas uniram a este intento o pleito por aglutinar várias artes no que se convencionou nomear *arte total*, desde as proposições de Richard Wagner relativa à ópera, em busca de uma grandeza distinta. Programaram-se encontros com realce à série designada, Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam), a coligar criadores, entre tantos, Le Corbusier (1907-1965) e Walter Gropius; Sigfried Giedion (1888-1968), Fernand Léger (1881-1965), Josep Sert (1902-63) e outros brasileiros, também comprometidos com os conceitos.

Em célebre texto de 1936, ano da segunda vinda ao país, Le Corbusier distinguiu contribuições chamando a atenção para o tipo de implantação escultórica desejável, naquilo que indicou por “Lugares porta-vozes, porta-palavras, alto-falantes. Entra aqui o escultor, se vale a pena sustentar o discurso” (Lourenço, 1995, p. 263)<sup>11</sup>. Especifica então a exigência em dar voz a esta modalidade e reitera-se, amparar discurso coeso do escultor, com clara sinalização de uma consistência com o que entendia por pureza e clareza, a gerar, como alude, *insigne presença* com dada obra de arte, ou seja, linguagem coetânea a seu tempo, logo apartada do passado e embasada em causas.

<sup>10</sup> Trata-se de tema até então inédito, que compôs minha tese de doutorado, editada sob o título “Operários da modernidade”.

<sup>11</sup> Durante a construção do designado à época por Ministério da Educação e Saúde Pública sucederam-se debates sobre a utilização ou não de esculturas e murais. Le Corbusier valeu-se de todos os argumentos, desde a citação do passado luso, a justificar o emprego de murais em azulejos, à consecução de termos incisivos para demonstrar a conveniência em se adotar a terminologia citada.

Note-se que culturas nativas nas Américas e a escultura em vários tempos convergiram no uso da forma em *monumentos*, na raiz indo-europeia do termo a agregar, *mens*, mente, menção, memória; mais *monere*, ensinar, sinalizar e alertar. Então a feição moderna defendida ao lado da linguagem construtiva tributária, no futuro, questões cáusticas ao presente e, também, lograria ao conjunto urbano, certa monumentalidade. Estes fatores se encontram na base da razão pela qual muito se defenderá aquela obra, que se reporte à memória coletiva, social e de grupos espoliados, no dizer de Giedion, Léger e Sert, no referido Manifesto.

A diferenciação entre integração e síntese se operaria na questão: obras de arte seriam regidas pela arquitetura ou se uniriam como partícipes desde o início para cunhar a potência imanente do moderno? De fato isto incidiu mais com arquitetura, mural e/ou painel, planejamento urbano, paisagístico, menos com esculturas. Ponto fulcral do moderno brasileiro deu-se durante a Ditadura Vargas com apelo populista a exigir arte figurativa e lamentavelmente sujeita à censura em órgãos específicos. Vale assinalar que nesta como nas demais, instituiu-se o Departamento de Imprensa e Propaganda/ DIP (1939) para documentar, controlar e punir ideias, tidos como fora do lugar. Após o Golpe (1964) novamente foi gerado tal freio, passando a controlar civis, militares, órgãos públicos e privados.

Não se imagine trato singular no campo da educação, durante a Ditadura civil-militar, embora o discurso oficial tentasse passar uma visão renovada, mas no fundo pensava-se que caberia à escola, estritamente, transmitir saber levá-lo a conquistar profissão, em universidades. Por reunir nestas forte resistência à ausência de democracia, logo se criou órgão de controle vinculado à Reitoria em cada unidade, chamado *Assessoria Especial de Segurança e Informação/ AESI*<sup>12</sup>. Estes órgãos forneciam informações, triagem ideológica de

<sup>12</sup> Diversos comitês nos estados, reunidos sob a designação Comissão da Verdade/ CV expuseram como desde a Portaria MEC Nº 12, de 13 de janeiro de 1971 tais instituições originaram setores, inicialmente denominados Assessoria de Segurança e Investigação/ ASI, depois unificados na designação Assessoria Especial de Segurança e Informação/ AESI. Como

contratados e candidatos, documentação, delação, colaboração irrestrita, além de também terem preenchido quadros para ministério, secretarias estaduais, municipais e também em nomeação de executivo, como prefeitos, governadores, os ditos biônicos, a incluir banqueiros, industriais e políticos, indicados pelo poder central.

## DESMONUMENTAR: RASTROS E INTERDITOS

*O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (Benjamin, 1994, p. 170)*

A manifestação artística pode exercer papel digno ao desvendar meandro soturno, ilação indeclarável e escancarar atuação distinta em se memorializar e julgar responsáveis por crime de estado<sup>13</sup>, seja em filme, literatura, teatro ou artes em geral. Posições ditatoriais em diversos países vêm gerando reações, desde parentes de vítimas até jovens ativistas. Há ações para retirar de via pública nomes de rua, escola, hospital, entre outros<sup>14</sup> e também para

---

tem sido divulgado, na USP, AESI foi ativa entre 23 de maio de 1973, ao final da gestão do Reitor Miguel Reale Jr., autodesignado por integralista, sucedido por seu vice, Orlando Marques de Paiva (1973-7) e logo após a morte do estudante Alexandre Vannucchi Leme (1950-73). Apenas em 1982, o Reitor Hélio Guerra dissolveu já ao tomar a posse. As relações com a repressão eram tão incestuosas que na data de criação, a Reitoria oficiou o fato ao Departamento de Informação e Segurança/ DIS no Ministério da Educação, ao Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica/Cisa, ao Centro de Informações da Marinha/Cenimar, Polícia Federal, ao Serviço Nacional de Informação/SNI e ao Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna/Doi-Codi. Também na gestão de Paiva, em que foram mortos vários membros da USP, o setor ordenava aos diretores para e evitar simpósios estudantis, em papel timbrado do Gabinete do Reitor/USP. Diversas CV desvelaram estratégia similar em outras entidades, talvez enquadradas por oportunismo, medo ou subserviência de alunos, docentes, funcionários, diretores e chefes.

<sup>13</sup> Argentina tem sido referencial ao condenar o ditador Jorge Rafael Videla à prisão perpétua, com idade avançada, em que morreu em 2013, não parando por aí. No último 29 de julho (2017), em Mendoza mais quatro juízes federais foram julgados e condenados por promover impunidade em sequestros, torturas, assassinatos e omissão em investigação, com ampla divulgação em mídias.

<sup>14</sup> Em 16 de outubro de 2017, na semana em que se analisará a segunda denúncia contra o vice em exercício Michel Temer e ministros, além de votar sobre o afastamento de Aécio Neves por

achincalhar figuras enredadas com repressão, ou como se consagrou na Argentina, *Desmonumentar*<sup>15</sup>, quando obra promove personagens envolvidas em frontal desrespeito à vida e à alteridade fundada em valores estranhos ao de quem exerce poder.

As artes em geral também se mostraram atentas ao falso discurso de *Ordem e Progresso* propalado durante o Golpe Militar. Bordões em grande parte difundidos no esporte mais popular, o futebol, indicam diferença entre realidade e discurso pretendido: *Milagre econômico; Ninguém segura este país; Brasil: ame-o ou deixe-o; Integração nacional; Para Frente Brasil*; além de - *Infiltração comunista, A soldo de Moscou, Terrorista e Subversivo*<sup>16</sup>. Com a abertura de arquivos estadunidenses corroborou-se outro cenário subjacente, contra o qual tantos lutaram, ou seja, total comando, treinamento e colaboração militar em ações de repressão pelos Estados Unidos, junto aos países na América Latina dentro da Guerra Fria, por temor de que a Revolução Cubana se estendesse pelos vizinhos.

Marc Augé em seu estudo *Les formes de oublie* trabalha com o sentido de três palavras a merecer considerações para se aprofundar razões sobre o ativismo atual voltado a *desmonumentar, ou descelebrar*, com a intenção de evitar perdão e indiferença, garantir múltiplas lembranças e enfrentar corte abrupto de vidas na acepção de direito à memória. Augé distingue então: A) *Oubli* (esquecimento); B) *mémoire* (memória); e C) *souvenir* (lembrança). A cada uma

---

receber o que a Justiça alega ser propina, placa para identificar Câmara dos Deputas em Brasília foi sobreposta e adesivada com a mesma família de letra e cor tendo o texto: Formação de quadrilha. Corrupção Ativa. O grande acordo nacional.

<sup>15</sup> Sob esse lema Desmonumentar há na Argentina ações inicialmente lideradas pelo escritor, professor e jornalista Osvaldo Jorge Bayer que desde 2004 luta para alterar celebrações, nome de logradouros do país, a incluir o monumento em Buenos Aires a Júlio Argentino Roca, militar com ações trágicas aos povos tradicionais e originários.

<sup>16</sup> A definição de subversivo merece interesse no Artigo 1º. do Decreto nº 447, de 28 fev. 1969, ao elencar atos de ontem, hoje e, talvez, amanhã: “organizar paralizações das atividades escolares ou participar delas; atentar como pessoas ou prédios das instituições; participar de desfiles ou passeatas sem autorização; confeccionar, imprimir, distribuir ou guardar material gráfico sem autorização; sequestrar ou manter em cárcere membros da instituição de ensino; utilizar o espaço da universidade ‘para fins de subversão’ ou ‘praticar ato contrário à moral e à ordem pública’”.

associa palavras capazes de aprofundar a violência, ao se privar alguém do direito à memória, a saber: A) *pardon* (perdão)/ *indifférence* (indiferença)/ *négligence* (negligência); B) *remords* (remorso)/ *obsession* (obsessão)/ *rancune* (rancor); C): *vie* (vida)/ *mort* (morte) (Augé, 1998, p. 19). Na América Latina, aos poucos vem causando repulsão, não retaliação, mas sim, com o foco de chamar a atenção, para *memórias ceifadas*, visando que não se repitam tal intolerância. Seria diferente se não se impedisse a permanência de rastros e resíduos no tecido urbano sobre personagens com ideais democráticos e se discutisse sobre manter ou não a memorialização de ações truculentas contra opositores, em franco desvio na função de estado e, mesmo, em conluios entre nações?

Desvelando trânsito entre ditaduras na América Latina, a união deflagrou outra fonte violenta, a dita *Operação Condor* com troca de informações, arquivos, documentos e estratégias para eliminar resistentes à falta de democracia e clamando por liberdade ideológica, em tese sem deixar rastro. O tratamento vil se cotejado ao humanismo, vem sendo alvo de reflexão em variados setores. Afinal ali se perdeu a tal dimensão, que nos diferencia de outros seres vivos, em especial quando se pensam, como agora, em soluções escapistas e abomináveis para a grave crise em todos os quadrantes em variados territórios. As inquietações foram decisivas para reunir material documental sobre a *Operação Condor*, formada pela junção entre Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai com apoio dos Estados Unidos, na década de 1970, em plena Guerra Fria.

Celeumas vêm colaborando para chamuscar o engodo e a impunidade, entre as quais: A) em plena censura, corpos atirados no Rio da Prata emergiram (1976). B) em 1992 o paraguaio, ativista, Martín Almada recebeu um informe sobre dados abandonados, que incluíam a *Operação Condor*, ele, também supliciado, e que tentava obter informes sobre o sumiço de sua mulher. D) revogação sucessiva de sigilo em documentos nos Estados Unidos, desde o Governo Clinton (1993-2001). E) iniciativa na Argentina em revogar anistia a torturadores (2003). Felizmente jovens pesquisadores em todos os países vêm

se interessando pelo tema para investigação acadêmica, com análises baseadas em farto material documental<sup>17</sup>.



Figura 2 Cartaz de *Kóblic* (2016). Fonte: <http://m.imdb.com/title/tt5462400/>

Livros importantes já foram editados<sup>18</sup> e há pouco, a malfadada *Operação Condor* ou *Carcará* no Brasil foi revisitada como sutil pano de fundo no filme *Kóblic* (2016). Nele o diretor Sebastián Borensztein (1963) expôs subsídios consideráveis para se analisá-la, valendo-se de suposto aviador Tomás Kóblic tentando negligenciar o passado, em que esteve ligado ao terrorismo de estado em seu país, Argentina. Ricardo Darín (1957) representa Kóblic, experiente e obsessivo em levar uma vida sem lembranças, na ficcional Colônia Elena, tentando apartar-se de quando fora piloto de avião, designado para jogar opositores do regime militar no Rio da Prata com pedras amarradas nas pernas. Outra série de filmes por toda América Latina, a incluir Brasil, enfrentou a tarefa graças às pesquisas em livros sobre tal período infausto<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Consultar alguns entre os títulos de teses e dissertações sobre *Operação Condor* anexados na Bibliografia.

<sup>18</sup> Material ímpar em livro foi editado em seminários e reunidos por, Lucas Figueiredo, Rossano Lopes Bastos, John Dinges e, também, Associação dos Docentes da USP e pelo jornalista Luiz Cláudio Cunha.

<sup>19</sup> Entre os filmes: *Em Que Bom te Ver Viva* (Brasil, 1989), direção de Lúcia Murat, ela mesma presa e que entrevista mulheres; *Operação Condor* (Brasil, 2007), de Roberto Mader; *Cidadão Boilesen* (Brasil, 2009), dirigido por Chaim Litewski, e trata de alto executivo da Ultragás, que financiou e gostava de presenciar tortura; *Advogados Contra a Ditadura* (2014) de Silvío Tendler,

Todas estas soturnas repressões e visando pressionar a nomeação da Comissão da Verdade/ CV, organizaram-se ações por todo país baseadas nos coletivos *Escraches Populares*, na Argentina, Uruguai e o *Funas*<sup>20</sup>, do Chile, relacionando-se com estes e denominando-se também por *H.I.J.O.S.*<sup>21</sup>. Obtiveram em muitos estados brasileiros a formação da CV e seguem sendo concretizados outros<sup>22</sup>, por coletivos, desde 2012. Neste ano seis escrachos a repressores incidiram em seis cidades simultaneamente, a 26 de março, organizados pelo *Levante Popular da Juventude/ LPJ*. No Rio de Janeiro, programou-se passeata exigindo alteração de nomes de militares, torturadores e civis envolvidos, e se encerrou com faixas e palavra de ordem no *Monumento ao Marechal Castelo Branco*, próximo ao *Forte Duque de Caxias*, no Leme<sup>23</sup>.

Torturadores, legistas e policiais igualmente foram expostos e, em 7 de abril de 2012, na proximidade da Rua Zaporá 61/ Vila Madalena/SP, ação organizado pelo *Movimento Verdade e Justiça* pelo bairro, terminou nesse endereço, casa do médico legista Harry Shibata, depositando-se flores e cartazes na frente da casa. Espalharam-se cartazes alusivos aos laudos por ele expedidos, posteriormente classificados como falsos, embora já houvesse evidências em contrário. Entre tantas, as mensagens denunciavam: *Alerta vizinhos! Em seu*

---

expõe jovens advogados a tentar salvar detidos. Sobre a ditadura no Chile (1973-1990), entre tantos de Patricio Guzmán, cito o recente sobre os atirados no mar O Botão de Pérola (2016). Proibido Pisar nas Flores (2009), de Luis González Zaffaroni, exhibe a resistência estudantil no Uruguai (1973-84). Sobre a ditadura boliviana (1964-82), *Olvidados* (2014), de Carla Ortíz. Acerca da ditadura Alberto Stroessner, Paraguai (1954-89), *Cuchillo de Palo* (2010), cineasta paraguaia Renate Costa, a abordar perseguição a homossexuais, nesse período.

<sup>20</sup> Funas, na língua dos Mapuches, originários da Patagônia chilena significa podre.

<sup>21</sup> Em 30 de abril de 1995 em Córdoba/ARG reuniram-se filhos de desaparecidos, mortos, exilados e presos políticos da ditadura para formara organização H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio). Propuseram-se a reivindicar la lucha de nuestros padres y sus compañeros, buscar a nuestros hermanos apropiados, luchar contra la impunidad. Desde então fizeram atos públicos e disseminam a outros, a tática de denúncia contra a impunidade.

<sup>22</sup> Em 21 de abril de 2016 na casa do vice Michel Temer, Alto de Pinheiros/SP, enquanto este recebia aliados para destituir a presidente Dilma Rousseff, foi surpreendido pelo Escracho programado por membros do Levante Popular da Juventude/LPJ, como se noticiou.

<sup>23</sup> No Palácio da Abolição em Fortaleza, Ceará (2011), o argentino Marcelo Brodsky (1954), com apoio da Associação 64/68 Anistia e do Instituto Frei Tito, fez ação em volta do lago com música de Tenorinho, vítima da Operação Condor.

*bairro morra Harry Shibata o médico legista da ditadura militar... Sônia Maria de Moraes Angel Jones. Desaparecida política. Shibata atestou morte por tiroteio...; Vladimir Herzog: morto sob tortura. Harry Shibata declarou-o suicida sem ter visto o corpo, entre outras.*

A pressão se deve em grande parte também ao fato de, decorridos vinte e sete anos desde o término oficial da ditadura (1985), sem falar na assinatura da Anistia (1979), o Estado lentamente começou a enfrentar a cicatriz, com política pública para restituir o que seria a verdade dos fatos (2012), ao lado de programa para se erigir monumentos (2004) a *Pessoas Imprescindíveis*. Na cidade de São Paulo a *Comissão Estadual da Verdade* e a dos *Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos* mobilizaram-se para a troca de nomes de atuantes na Ditadura civil-militar. Desde uma extensa lista apenas dois logradouros tiveram seus nomes trocados<sup>24</sup>. Em direção oposta outros tentam manter os rastros, como se observa em informes, reiterando campos em conflito. Idas e vindas são constatadas em vários países, como noticiou a imprensa estadunidense, uma escola com nome de dirigente da *Ku Klux Klan*, a bradar por racismo, foi trocado, ante a pressão de moradores.



Figura 3 Rua Min. Costa e Silva/SP. Foto autora, 11 de outubro, 2017.

<sup>24</sup> Sensibilizaram políticos e, assim, o Elevado Costa e Silva, via de ligação Leste/Oeste, apelidada de Minhocão, passou a Elevado João Goulart (2016); também a Av. Golbery do Couto e Silva, auxiliar direto de Castelo, Giuseppe Benito Pegoraro, atuante na resistência ao regime, naquela região.

Iniciaram-se ações e, entre inúmeras, vale assinalar a sequência de embates com as figurações de Humberto de Alencar Castelo Branco, coordenador e primeiro mandatário do Golpe. Em Fortaleza/CE após a morte<sup>25</sup> em situação não suficientemente esclarecida, o arquiteto Sérgio Bernardes projetou o Mausoléu, com forma em balanço e dentro de premissas modernistas, por ironia na Praça da Abolição, antiga sede do Governo do Estado, para abrigar restos mortais de Castelo e de sua mulher, inaugurado em 1972 por seu sucessor, Emílio Garrastazu Médici, alvo frequente de protestos. Ao se iniciar o trabalho da *Comissão da Verdade* naquele estado o coletivo *Aparecidos Políticos*<sup>26</sup> propôs uma ocupação em 5 de dezembro de 2012, data de morte de Carlos Maringhella (1911-69), líder da Aliança Libertadora Nacional, organização de oposição à ditadura, com projeções e poesias, no local.

Igualmente Castelo teve outra homenagem, após a morte, em Porto Alegre/RS de um monumento inicialmente solicitado aos significativos escultores Francisco Stockinger (1919-2009) e Vasco Prado (1914-2009), que negaram a encomenda, porém aceita por escultor, Carlos Tenius (1939). Em 1974 recebera outra, *Monumento aos Açorianos*, referencial para a cidade. No caso daquela ao Marechal, tudo já estava acertado com financiamento de *Federação das Indústrias, Federação da Agricultura, Federação das Associações Comerciais do RS*, em 1977. Em 2014 uma faixa foi colocada: *Ditadura Nunca Mais*. Outras ações densas sucederam, como na cidade mineira de Dom Cavati em que o prefeito cancelou a homenagem e mandou derrubar busto existente<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> O Marechal retomava da fazenda de sua amiga, a escritora, Rachel de Queiroz (1910-2003) e no local em que o avião chocou no solo resolveu-se em 1983, demarca-lo com mármore em homenagem às vítimas, então denominado, Marco-zero. Afastado pouco se conservou da placa, em 2014 trabalhadores de uma barragem removeram-na e o encarregado da obra alegou desconhecê-la.

<sup>26</sup> Agradeço ao mestrando Eduardo Bruno Fernandes Freitas pela informação.

<sup>27</sup> Em 2014, o LPJ projetou várias atos em parceria com outros, em função dos 50 anos do Golpe; cito Londrina/PR, busto de Castelo recebeu a palavra – Ditador; Ipatinga/MG, propunha-se a troca deste para o de José Elias dos Santos, um entre os operários da Usiminas vítima do massacre (1853), assim como retirada do busto do Marechal situado na Praça 1ª de Maio.

Considere-se igualmente a alteração de nome de unidades educacionais: apenas no Maranhão, por força de lei, várias delas substituíram o nome de Marechal Castelo Branco, como na capital passou a ser chamada de *Unidade Jackson Kleber Lago*, em homenagem ao ex-governador do Maranhão, morto nesse ano; em Imperatriz/MA, o antigo *Centro de Ensino Castelo Branco* passou a homenagear *Vinicius de Moraes*; nos municípios de Caxias, Fortaleza dos Nogueiras e Governador Newton Bello também no Maranhão foram trocados por *Professores Suely Reis, Vera Lúcia dos Santos Carvalho e Antônio Macêdo de Almeida*, respectivamente. Na Bahia, Bairro de Peri Peri/Salvador, o *Colégio Estadual Presidente Humberto de Alencar Castelo Branco*, por meio de consulta da comunidade envolvida preferiu "*Madiba*" *Nelson Mandela*. Em Vitória/ ES, a sala de reuniões de conselhos superiores na Universidade Federal, antes, ainda com homenagem ao Marechal, mudou-se para lembrar o de estudantes perseguidos por lutar contra o regime militar.

Como se nota o dever de memória em casos traumáticos cada vez mais se revela disputa de poder entre espaços em conflito, indo além de questões estéticas, na tentativa de revisão histórica e por não aceitar *memória edulcorada*. Hoje e ao redor de continentes vem assumindo também a condição de pauta forçosa para colocar à luz fatos calados e agora acareados com realidades antes esmaecidas e, mesmo, ante luto familiar. As distintas religiões há muito intuíram a força de acuradas imagens, palavras, símbolos e sons para culto, devoção e sujeição. Não obstante com a sucessão de grupos, novos desvios, acidentes e vielas vêm emergindo, a demandar representação renovada e obsolescência das anteriores. Modificam-se as enunciações e, em parte, graças às novas gerações, em contrapartida, permanece a capacidade de interpretar formas para desvelar campos em conflito.

*Ciça, Primavera 2017.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Publicações

- Augé, Marc. *Les formes de l'oublié*. Paris, Payot & Rivages, 1998.
- Bastos, Rossano Lopes. *Uma arqueologia dos desaparecidos: identidades vulneráveis e memórias partidas*. São Paulo, Iphan/SP, 2010.
- Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Cunha, Luiz Cláudio. *Um sequestro de uruguaios no Brasil: uma reportagem dos tempos da ditadura*. Porto Alegre, L&PM, 2008.
- De Certeau, Michel. *A invenção do cotidiano: 1- artes de fazer* 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- Déotte, Jean-Louis. *Oubliez! Les Ruines, L'Europe, Le Musée*, Paris: L'Harmattan, 1994.
- Dinges, John. *Os anos do Condor: Uma década de terrorismo internacional no Cone Sul*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- *The Condors Year: How Pinochet and his allies brought terrorism to three Continents*. Nova Iorque: New Press, 2004
- Figueiredo, Lucas. *Olho por olho: os livros secretos da ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes 1992.
- Giedion, S. *Arquitetura e comunidade*. Lisboa, livros do Brasil, s.d.
- Lourenço, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1995.
- O CONTROLE ideológico na Usp: 1964-1978. São Paulo: Adusp, 2004.
- Trabalhos acadêmicos sobre Operação Condor**
- Braga, Leonardo Marmontel. *A internacionalização do terror: o caso argentino*. Porto Alegre: UFRGS, 2012 (Tese de doutorado).
- Cassol, Giselle. *Prisão e tortura em terra estrangeira: a colaboração repressiva entre Brasil e Uruguai (1964-1985)*. 119 f. Santa Maria/RS: UFSM, 2008. (Dissertação de mestrado).
- Cerveira, Neuza Maria Romanzini Pires. *Memória da dor: a Operação Condor no Brasil (1973-1985)*. São Paulo HS/USP, 2005. (Tese de doutorado).
- Escalante, Elizabete Aparecida. *Políticas coercitivas da Operação Condor*. São Paulo: PUC, 2010 (Dissertação de mestrado).
- Fernandes, Ananda Simões. *Quando o inimigo ultrapassa a fronteira: as conexões repressivas entre a ditadura civil-militar brasileira e o Uruguai (1964-1973)*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. (Dissertação de mestrado).
- Fernandez, Jorge C. *Anclaos en Brasil: a presença argentina no Rio Grande do Sul (1966-1989)*. Porto Alegre: UFRGS, 2011 (Tese de doutorado)
- Silva, Jussaramar da. *A Usina de Itaipu e a Operação Condor: o outro lado das relações bilaterais Brasil- Paraguai (1973-87)*. São Paulo: PUC, 2006 (Dissertação de mestrado).
- Mariano, Nilson Cezar. [Montoneros no Brasil: terrorismo de estado no sequestro-desaparecimento de seis guerrilheiros argentinos](#). Porto Alegre: PUC, 2006. (Dissertação de mestrado).
- Motta, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002.
- Padros, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay: terror de estado e segurança nacional. Uruguai (1968-1985); do pachecat à ditadura civil-militar*. Porto Alegre: PUC, 2005. (Tese de doutorado).
- Reis, Ramiro José dos. *Operação Condor e o sequestro dos uruguaios nas ruas de um porto não muito alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 2012 (Tese de doutorado).
- Teles, Janaina (org.) *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/ FFLECH/USP, 2001 (Seminário organizado em 1997).

### Sites

#### Censo sobre Educação relativo aos nomes de escola

<https://www.revistaforum.com.br/.../campanha-defende-substituicao-de-nomes-de-dia.../> Consulta em 1 de abril de 2014

<http://www.tonorumo.org.br/2014/04/campanha-defende-substituicao-de-nomes-de-ditadores-das-escolas/> Consulta em 4 de abril de 2014

<https://www.pragmatismopolitico.com.br/.../nomes-de-ditadores-em-escolas-do-maran>. Consulta em 3 abril 2015

<https://noticias.r7.com/.../escolas-que-homenageiam-ditadores-passam-a-ter-nome-de-...> Consulta em 1 de abril de 2015

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/pais-tem-quase-mil-escolas-com-nomes-de-presidentes-da-ditadura-9782672#ixzz4sUYtd1c7/> Consulta em 3 de abril de 2015

[www.vermelho.org.br/noticia/276087-1](http://www.vermelho.org.br/noticia/276087-1) Consulta em 3 de fevereiro de 2016

### **Censura nas Universidades**

<https://www.documentosrevelados.com.br/repressao/.../lei-477-o-ai5-das-universidades.../> Consulta em 1 de junho de 2012

<https://oglobo.globo.com/brasil/reitoria-da-usp-contribuiu-com-espionagem-na-ditadura-militar-aponta-documento-10072690/> Consulta em 20 de setembro de 2013

[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1457635923\\_ARQUIVO\\_Dinorah\\_Rubim.pdf/](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1457635923_ARQUIVO_Dinorah_Rubim.pdf/) Consulta em 10 abril maio 2015

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-101X2008000100030/](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2008000100030/) Consulta em 20 de agosto de 2017

<http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/universidade-de-brasilia-assessoria-de-seguranca-e-informacoes-unb-asi-universidade-de-brasilia-assessoria-especial-de-seguranca-unb-aesi/> Consulta em 1 de setembro de 2017

[www.nieparx.blog.br/MM2017/anais2017/MC86/mc861.pdf/](http://www.nieparx.blog.br/MM2017/anais2017/MC86/mc861.pdf/) Consulta em 10 de outubro de 2017

<http://www.jornalbeiradorio.ufpa.br/novo/index.php/2014/151-2014-05-20-17-42-48/1607-entrevista-a-universidade-no-tempo-da-ditadura> Consulta em 10 de outubro de 2017  
<http://folha.uol.com.br/.../1538849-comissao-da-usp-lista-664-perseguidos-pela-dita.../> Consulta em 11 de outubro de 2017

### **Desmonumentar/ Escrachos/ Intervenções**

<https://noticias.r7.com/brasil/noticias/manifestantes-fazem-escracho-em-frente-a-casa-de-acusados-de-tortura-em-seis-estados-20120326.html/> Consulta em 26 de março de 2012

<https://luizclaudiocsouza.wordpress.com/2012/070/> Consulta em 2 de abril de 2012

<http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2012/07/manifestantes-escracham-estatua-de-castello-branco-no-rio> Consulta em 30 de julho de 2012

[www.anistiapolitica.org.br/abap/index.php?option=com\\_content&view...](http://www.anistiapolitica.org.br/abap/index.php?option=com_content&view...) Consulta em 3 de setembro de 2013

[https://issuu.com/jornaldiariopopular/docs/01\\_04\\_2014\\_00\\_13\\_23](https://issuu.com/jornaldiariopopular/docs/01_04_2014_00_13_23) Consulta em 1 de abril de 2014

<https://jornalistaslivres.org/2016/04/escracho-na-casa-do-vice-presidente-michel-temer/> Consulta em 17 de abril de 2016

<http://jornalggm.com.br/noticia/jovens-fazem-ato-de-escracho-em-frente-a-casa-de-temer/> Consulta em 21 de abril de 2016

<https://www.opovo.com.br/jornal/.../2017/.../marco-zero-foi-arrancado-e-soterrado.ht> Consulta em 18 de julho de 2017.

<https://pt-br.facebook.com/levantepopularPR/posts/620877784670482> Consulta em 11 de outubro de 2017

[http://www.diariodoaco.com.br/ler\\_noticia.php?id=2505&t=prefeitura-de-dom-cavati-derruba-estatua-de-castello-branco/](http://www.diariodoaco.com.br/ler_noticia.php?id=2505&t=prefeitura-de-dom-cavati-derruba-estatua-de-castello-branco/) Consulta em 10 de outubro de 2017

<http://outraspalavras.net/outrasmidias/.../castello-branco-mais-um-escracho-a-ditadura/> Consulta em 13 de outubro de 2017

### **Escolas alteram nome**

<http://nucleopiratininga.org.br/racismo-e-ditadura-escolas-mudam-de-nome-no-brasil-e-nos-eua.> Consulta em 23 dezembro de 2013

<https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/.../apos-54-anos-escolas-eua-...> Consulta em 23 de dezembro de 2013

<http://g1.globo.com/.../escolas-do-ma-que-homenageavam-ditadores-tem-nomes-substituido> Consulta em 1 de abril de 2013

<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-02-22/a-cartografia-da-ditadura.html> Consulta em 23 de fevereiro de 2014

<https://www.cartacapital.com.br/blogs/parlatorio/escolas-do-maranhao-trocam-nomes-de-presidentes-da-ditadura-por-educadores-9263.html/> Consulta 18 setembro 2015

<http://expressaosergipana.com.br/a-renomeacao-das-escolas-e-a-comissao-da-verdade-em-sergipe-e-possivel-e-necessario-ir-alem/> Consulta em 15 de janeiro de 2016.

<http://ditaduranuncamais.cnte.org.br/escolas-que-homenageavam-politicos-da-ditadura-tem-nomes-alterados/> Consulta em 10 de abril de 2016

<https://www.carosamigos.com.br/index.php/cotidiano/2367-salvador-colegio-castelo-branco-muda-nome-para-mandela/> Consulta em 25 de junho de 2016

[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino\\_educacaobasica/2015/04/01/ensino\\_educacaobasica\\_interna,477871/governo-do-maranhao-altera-nome-de-escolas-que-homenageavam-ditadores.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_educacaobasica/2015/04/01/ensino_educacaobasica_interna,477871/governo-do-maranhao-altera-nome-de-escolas-que-homenageavam-ditadores.shtml) Consulta em 25 de setembro de 2017

[www.radioculturafoz.com.br/projeto-quer-alterar-nomes-de-ruas-de-foz-com-referen...](http://www.radioculturafoz.com.br/projeto-quer-alterar-nomes-de-ruas-de-foz-com-referen...) Consulta em 25 de setembro de 2017

[www.tribunademinas.com.br/.../estudantes-querem-mudar-nomes-que-homenageiam-...](http://www.tribunademinas.com.br/.../estudantes-querem-mudar-nomes-que-homenageiam-...) Consulta em 15 de outubro de 2017

### **Sobre filmes**

<https://7artelatina.wordpress.com/2015/08/12/10-filmes-para-entender-as-ditaduras-latino-americanas-dos-anos-1970/> Consulta 10 de dezembro de 2012

<https://catracalivre.com.br/geral/tecnologia/indicacao/8-filmes-que-ajudam-a-entender-a-ditadura-militar/> Consulta em 16 de março de 2015

<http://www.planetaamericalatina.com.br/artigo/olvidados-filme-boliviano-e-indicado-ao-oscar-2015>. Consulta em 10 de outubro de 2015

<http://www.cinemafuria.com.br/2017/02/15-filmes-para-compreender-ditadura.html/> Consulta em 3 fevereiro de 2017



## **Territórios da Arte Latino- Americana**

***Territorios del Arte Latinoamericano***

***Territories of the Latin American Art***

***Amanda Saba Ruggiero***  
*Pós-Doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,*  
*Universidade de São Paulo,*  
*Membro do Grupo Museu/Patrimônio,*  
*São Paulo, Brasil. amandaruggiero@gmail.com*

## Resumo

O Território, de acordo com o geógrafo Milton Santos, apresenta-se de forma dinâmica, formado pela sobreposição de atividades e esferas da vida política, econômica e social, uma conjuntura de múltiplas forças, que atua em graus e poderes distintos, redesenhando-o constantemente, por meio das relações de horizontalidade e verticalidade. A partir destas definições, estruturam-se comparações e reflexões críticas sobre a arte na América Latina, por meio dos modos aplicados pelas artes. Tais práticas interpretadas por intelectuais, curadores e escritores em entrevistas, com a finalidade de apreender as dinâmicas atuais acerca do que se compreende por arte latino-americana, e questionar a natureza das ações neste campo, aparentemente norteadas exclusivamente por práticas de mercado, em relações verticais.

**Palavras-Chave:** Arte. América Latina. Instituições. Território. Brasil.

## Resumen

El territorio, de acuerdo con el geógrafo Milton Santos, se presenta de forma dinámica, formado por la superposición de actividades y esferas de la vida política, económica y social, una coyuntura de múltiples fuerzas, que actúa en grados y poderes distintos, rediseñándolo constantemente, por medio de las relaciones de horizontalidad y verticalidad. A partir de estas definiciones, se estructuran comparaciones y reflexiones críticas sobre el arte en América Latina, por medio de los modos aplicados por las artes. Tales prácticas interpretadas por intelectuales, curadores y escritores en entrevistas, con la finalidad de aprehender las dinámicas actuales acerca de lo que se comprende por arte latinoamericano, y cuestionar la naturaleza de las acciones en este campo, aparentemente orientada exclusivamente por prácticas de mercado.

**Palabras-Clave:** Arte. América Latina. Instituciones. Territorio. Brasil.

## Abstract

According to the geographer Milton Santos, territory is formed by overlapping of activities and spheres of political, economic and social life, in a dynamic mode. It acts as a conjuncture of multiple forces that operates in different degrees, redesigning it constantly, through relations of horizontality and verticality. Comparisons and critical reflections on Latin American Art are structured through to the system of arts. These practices are interpreted by intellectuals, curators and writers in interviews, with the purpose of apprehending the current dynamics about what is understood by Latin American Art, and questioning the nature of actions in this field, apparently guided exclusively by profit practices.

## DINÂMICAS DO TERRITÓRIO

*O território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações de sua existência.*

*Milton Santos.*

**A**mérica Latina existe? A pertinente pergunta de Darcy Ribeiro, em 1976, frente aos embates teóricos, políticos, ideológicos e territoriais a respeito da existência deste território, ainda é atual. A base física continental não corresponde à estrutura sócio-política unificada, enquanto “unidade geográfica jamais funcionou aqui como fator de unificação porque as distintas implantações coloniais das quais nasceram as sociedades latino-americanas coexistiram sem conviver.<sup>1</sup> Para o geógrafo Milton Santos, o

<sup>1</sup> Publicado inicialmente em 1976 no México e reeditado em 1979 em São Paul, ensaio de Darcy Ribeiro *A América Latina existe?* integra o volume *Ensaíos Insólitos*, Biblioteca Básica Brasileira, projeto formulado em 1962 pelo autor, quando reitor da Universidade de Brasília, previa a

território é definido como a matriz da vida social e política,<sup>2</sup> a noção relaciona-se com seu uso, o aspecto dinâmico, e não com ele em si. Esta descrição carrega consigo impurezas, hibridez, e necessita de constante revisão histórica. (Santos, 2014, 37)

Se a América Latina existe? Não há dúvidas, afirmou Darcy Ribeiro, apesar das inúmeras diversidades, sua unidade pode ser encontrada como produto do mesmo processo civilizatório, oriundo da expansão Ibérica. E enquanto território deve ser avaliado por seus usos e aspecto dinâmico, de acordo com Milton Santos. Assim, a reflexão que se pretende a seguir, parte destas duas ideias centrais para examinar a Arte Latino-Americana, se ela existe, como ela é empregada? Quais são as forças que têm se apropriado da expressão *Arte Latino Americana*? A favor de quais interesses e por quem?

Além da velha categoria região, a nova construção espacial e o novo funcionamento do território, Milton Santos (1993) nomeia por horizontalidades e verticalidades suas formas de organização. As horizontalidades correspondem aos espaços contíguos, vizinhos, unidos por uma continuidade territorial, enquanto as verticalidades constituem pontos distantes, ligados por formas e processos sociais impostos de uma localidade afastada, são as redes que se formam no território. Essas duas categorias amplas, determinadas pelo geógrafo, conferem instrumentos importantes para se estabelecer análise e reflexão crítica sobre os processos de transformação do território, e das forças que determinam suas formas, configurações e dinâmicas. Adotando como partida as relações de horizontalidades e verticalidades, observa-se nas dinâmicas estabelecidas pela arte, no que se refere à particularidade latino-americana, o predomínio dos

---

publicação de 100 títulos de intelectuais e escritores nacionais, em 2015 a fundação Darcy Ribeiro retomou a proposta e disponibilizou para acesso gratuito 50 títulos de diversos autores, professores e escritores, dentre eles *Ensaio insólito*, *América Latina pátria grande* e *Teoria do Brasil*, de Darcy Ribeiro.

<sup>2</sup> O texto *O retorno do território* foi uma comunicação apresentada no Seminário Internacional *Território: Globalização e Fragmentação* em abril de 1993. Publicado em várias edições.

interesses vinculados às redes financeiras e mercadológicas, ficando a função social da arte e o compromisso com a diversidade histórica suprimidos.

Para compreender as relações dos fatos, Milton Santos também identifica três formas que se apresentam no território atual, denominadas: acontecer homólogo, ações em que há similitude de atividades e continuidades formais; no acontecer complementar são as ações que reconhecem necessidades da produção e de intercâmbios, e trocas; e o acontecer hierárquico, ações com predomínio da racionalização das atividades, cujo comando é concentrado. No acontecer homólogo e no complementar, as regras são locais, formuladas e reformuladas localmente, e este processo apresenta um domínio de forças centrípetas, que irradiam para dentro do território. Enquanto no acontecer hierárquico, o cotidiano é imposto de fora, a informação é privilegiada e representa o poder, o domínio de forças é centrífugo, irradia para fora do território. Enquanto os acontecimentos homólogos e complementares se baseiam nas formas e técnicas, permitem certo controle sobre as porções do território que as rodeiam; o acontecer hierárquico se pauta pelas normas e pelas forças políticas, pela alienação dos espaços e dos homens. A hipótese apresentada é que os usos identificados e denominados por arte latino-americana se apresentam como o acontecer hierárquico, como as forças verticais no território. As grandes contradições de nosso tempo passam pelo território. (Santos, 2014, p. 143).

Ao direcionar tais questões para a América Latina e a representação de sua arte, nomeada *Latin American Art*, pergunta-se no campo institucional da prática curatorial como se emprega o termo, quais as consequências ao abordar e difundir tal produção, e como a arte brasileira se relaciona com esta categoria. O emprego da *Latin American Art* e os seus efeitos originam-se de um constructo<sup>3</sup> (Olea, Ramírez e Ybarra-Frausto, 2012, p. 164) externo, cujos

---

<sup>3</sup> O texto de Guy Martinière, *The Invention of an Operative Concept: The Latin-ness of America, 1978*, faz uma retomada histórica das implicações políticas do termo América Latina, e emprega o termo constructo, como uma extensão e sentido maior do que termos como europeus

significados e interpretações decorrem das desigualdades e conveniências de seus empregos em determinadas situações. Portanto, novamente, trata-se de relações construídas de modo vertical, impostas por normas exógenas, conformadas por redes, de acordo com as definições de Milton Santos.

Há indicações prováveis de que a primeira vez que a expressão América Latina apareceu na imprensa foi em correspondência a Napoleão III, pela resposta do ministro das relações internacionais francês, Édouard Thouvenel (1818-1866), assinadas em janeiro de 1862, após a invasão francesa ao México<sup>4</sup> (Olea, Ramírez e Ybarra-Frausto, 2012, p. 105). A genealogia, engendrada por uma visão externa, transfere a *Latin American Art* ao sistema das artes internacional, para alguns, cunhada por Alfred Barr no Museu de Arte Moderna de Nova York /MoMA-NY,<sup>5</sup> e a cada vez mais consolidada a terminologia nas instituições, universidades, galerias, leilões, perguntamos: quais motivos e conveniências desta identificação, definir um território? E quais são as consequências e efeitos deste processo?

A questão sobre a nomeação do termo *Latin American Art* pelas instituições norte-americanas e europeias, direcionada a um grupo selecionado de curadores e críticos de arte,<sup>6</sup> resultou em um conjunto de questões atuais, que permeiam as ações institucionais. Embora não exista consenso sobre o que significa denominar uma produção de arte Latino Americana, a expressão é cada vez mais adotada por museus, instituições acadêmicas, colecionadores,

---

africanos e asiáticos, neste sentido defende a ideia de uma construção de ideias, com finalidade e sentido programado.

<sup>4</sup> Na coletânea *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* as cartas trocadas entre Charles Calvo e Édouard Thouvenel, estão reproduzidas e traduzidas para o inglês.

<sup>5</sup> Nas entrevistas realizadas, Luiz Peres-Oramas, Gabriel Perez Barreiro e Mari Carmen Ramirez atribuíram o emprego no campo artístico a Alfred Barr, ao nomear e exibir como a primeira coleção de *Latin American Art* nos Estados Unidos.

<sup>6</sup> Elaborado a partir das entrevistas realizadas com os curadores: Gabriel Perez-Barreiro, Mari Carmen Ramirez, Gabriela Rangel, Edward Sullivan, Luiz Perez-Oramas, Lynn Zelevansky, Sergio Bessa, Irene Small. As entrevistas, realizadas em 2013, foram organizadas em duas partes, a primeira sobre a Arte Latino Americana e Brasileira, e a segunda sobre Hélio Oiticica. Na tese de doutorado utilizamos a segunda, o conteúdo referente às indagações sobre América Latina e Brasil é ainda inédito.

feiras e leilões de arte. Desde a Segunda Guerra Mundial, o termo sofreu mudanças drásticas em significado, da representação marginal de região ou um conglomerado de comunidades até o sinônimo de *hot commodities* dentro de um circuito artístico global. (Olea, Ramírez e Ybarra-Frausto, 2012, p. 40).

Sustentado por um sistema ideológico, o dinheiro global funciona a partir de normas e de forma autônoma. A ditadura do dinheiro não seria possível sem a ditadura da informação. Este sistema ideológico interfere na produção material, na forma de vida das pessoas, torna-se realidade, é chancelado pelo bombardeio das mídias e veículos da informação. A lógica do dinheiro se impõe, com duas parcelas complementares, a das empresas e dos governos mundiais (Milton Santos, 1999).

Na definição de Mari Carmen Ramírez,<sup>7</sup> a *Latin American Art* é um termo prático, usado como um constructo operativo, e existe enquanto uma utopia. É a tentativa de abordar uma região como um todo, devido a algumas similaridades como o colonialismo, a língua e a religião predominante. “Na arte, tem uma relação de afinidades que se aproxima, como a história, economia, a origem indígena e isso justifica seus usos” (Ramírez, 2013).

Os museus aceitam e empregam a expressão como operação, no entanto se tornou um campo de estudos e de interesse mercadológico, um contexto complexo em um campo especializado. “Os pontos negativos são as especificidades que se perdem quando se generaliza, e certa arrogância brasileira em não aceitar e não se comunicar com os demais países vizinhos” (Ramírez, 2013). Porém, é justificado porque outros termos ou nomenclatura não conseguem definir a abrangência geográfica que o termo implica, definiu o professor e especialista em *Latin American Art*, Edward Sullivan<sup>8</sup>:

---

<sup>7</sup> Mari Carmen Ramirez é curadora de Arte Latino Americana e diretora do Centro Internacional de Arte da América no Museu de Finas Artes de Houston. Em 1989, obteve o doutorado em História da Arte pela Universidade de Chicago. Nasceu em Porto Rico em 1955. New York Times.

<sup>8</sup> Edward Sullivan é professor de História da Arte /*Helen Gould Sheppard Professor of Art*, Ph.D. na Universidade de Nova York /NYU. Foi curador de muitas exposições e publicou artigos sobre

É uma resposta insatisfatória a esta pergunta, o que penso sobre o rótulo, acho que não é satisfatório, porém é usado, pelo menos em inglês, porque geralmente é compreendido como uma área que vai do sul da fronteira dos EUA, inclui caribe ao sul da América do Sul. Muitas pessoas não concordam comigo, e dizem que dentro da arte caribenha há muitas diferenças, há o caribe alemão, o caribe francês, inglês e o espanhol. Então usamos o termo para ser conveniente em inglês, mas não é bom. No entanto, outros termos como Hispano América, nunca capturam uma ideia satisfatória da arte localizada nas fronteiras do sul dos EUA até a América do Sul, ou você pode inverter o mapa, por isso é insatisfatório, mas um mal necessário. (Sullivan, 2013)

Para Gabriel Perez Barreiro,<sup>9</sup> é um termo imperfeito e impreciso (*inaccurate*),<sup>10</sup> ao perguntar o que justifica o emprego cada vez mais recorrente no sistema das artes,<sup>11</sup> ele afirma que a expressão existe por causa de seu uso, não por uma natureza herdada:

É um termo que existe por causa de seu uso e não por sua herança, é importante compreender esta diferença, é somente compreendido em termos de seu uso e não em termos de seu significado. E este é o verdadeiro erro que as pessoas cometem, o que isto significa, qual a identidade, e esta é a pergunta errada. Então porque é utilizado, eu noto que as pessoas do Brasil, Argentina e Colômbia não dizem que estão fazendo Arte Latino-Americana, muitas pessoas não utilizam esta terminologia, é um termo utilizado à distância da própria América Latina, particularmente pela Europa e Estados Unidos (Perez-Barreiro, 2013).

Nos discursos aferidos na presente investigação, a indisposição e desconforto por parte dos entrevistados ao se empregar a expressão *Latin American Art* é

---

arte da América latina e sobre arte brasileira, foi curador chefe da exposição *Brazil Body and Soul*, no museu Guggenheim em 2001.

<sup>9</sup> Gabriel Perez-Barreiro, diretor e curador chefe da Coleção Patricia Phelps de Cisneros, transita pelo universo acadêmico, institucional e conhece o mercado da arte contemporânea. Trabalhou no Brasil, foi curador da 6ª Bienal Mercosul, Porto Alegre-RS (2007), ao longo da entrevista apontou complexidades culturais do país, definiu com muita clareza as diferenças existentes. Atualmente é o curador chefe da 33ª Edição da Bienal de São Paulo, que acontecerá em setembro de 2018.

<sup>10</sup> Ver detalhes no texto “The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art”.

<sup>11</sup> Anne Cauquelin afirmou que é o conhecimento do “sistema” da arte que permite apreender o conteúdo das obras. O mecanismo depende do lugar e do papel dos diversos agentes ativos no sistema, entre os quais, o produtor, o comprador, colecionador, críticos, publicitários, curadores, conservadores, instituições, museus, organizações.

unânime. Para Luis Perez-Oramas,<sup>12</sup> a categoria Arte Latino Americana é uma construção, ou melhor, um *constructo*, como se consagrou desde Ernst Gombrich em *Arte e ilusão* (1960).<sup>13</sup> Pensar enquanto construção tem uma dimensão conceitual e uma dimensão ideológica, no sentido marxista<sup>14</sup> do termo. A dimensão conceitual serve ou pretende servir para definir uma série de objetos, e a ideológica define uma categoria que mantém certas relações de poder estabelecidas (Perez-Oramas, 2013).

A representação do “conceito passaporte”, denominado pelo curador Perez-Oramas, oferece uma imagem ilustrativa operativa, pois ignora as especificidades e particularidades existentes em seu significado, serve para representar um território, de modo impreciso, direto e superficial, próximo ao que Milton Santos definiu nas relações verticais formadas pelas redes:

Ela é usada como um conceito que eu chamo de “conceito passaporte”, é usada para facilitar a passagem de um território conceitual prático a outro, sem se preocupar pelas diferenças de terreno, sem se preocupar com os inconvenientes topográficos da passagem. O que chamo de passaporte, você alça e passa. E provavelmente você esquece quando você passa, que tem uma quantidade de matrizes que deveriam ser consideradas, para julgar a praticabilidade dessa noção em outro território. (Perez-Oramas, 2013)

Portanto, é de grande relevância resgatar e estudar os usos e as funções deste conceito, em que o emprego é cada vez mais recorrente, sem se quer questionar a arqueologia ou etimologia do processo. A frequência e a

---

<sup>12</sup> Luis Perez-Oramas nasceu em Caracas na Venezuela, escritor, poeta e historiador de arte, atua como *The Estrellita Brodsky Curator of Latin American Art* no Museu de Arte Moderna, defendeu sua tese de doutorado em história da arte na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* em Paris. Foi curador responsável pela 30ª Bienal de São Paulo em 2012, curador convidado da 23ª Bienal São Paulo (1998) e organizou diversas exposições no MoMA, *Latin American and Caribbean Art: Selections from the Collection of The Museum of Modern Art* (2008); *New Perspectives in Latin American Art* (2007); *Transforming Chronologies: An Atlas of Drawings* (2006) entre outras.

<sup>13</sup> Mais elementos consultar E. H. Gombrich.

<sup>14</sup> No capítulo “O hegelianismo e o marxismo”, Milton Santos relaciona um conjunto de geógrafos (Raoul Blanchard, Georges Chabot) cujos trabalhos dialogam com teses marxista, materialismo histórico, homem-natureza, aborda as relações de proximidade e “filiação dos elementos materiais em relação aos dados da produção (Santos, 2004, p. 51).

naturalização do termo tornam-se um agravante, uma vez que devasta e naturaliza todo um processo que levou aos seus distintos usos. Assim, manifesta seu desconforto:

O que me incomoda, é que somos convidados para simpósios, a falar de como colecionar Arte Latino-Americana, e pergunto: até quando se fará esta pergunta. E até nas universidades, enfim, você vê como se naturaliza a noção passaporte, você é convidado a participar de uma conversa sem que antes se faça uma desconstrução arqueológica deste processo. (Perez-Oramas, 2013)

Esta noção geográfica de território, de seus usos e sentidos, das relações de força e de domínio, dentro das discussões pós-colonialistas,<sup>15</sup> ainda reside e a necessidade do reconhecimento:

Nossas instâncias culturais na América Latina, me referindo a uma área geográfica, que são todos diferentes, as instâncias culturais latino-americanas estão marcadas por um domínio eurocêntrico. É o olhar do outro hegemônico que finalmente legitima o que você faz. Isso é uma coisa que brincando um pouco, é a síndrome de aracutcho. A batalha que consagrou a Venezuela contra o Peru até que a notícia chegou da Espanha. (Perez-Oramas, 2013)

Por fim retornam-se as perguntas seminais sobre a identidade.

Estamos sempre perguntando o que pensam eles de nós, em vez de perguntar quem somos. Implicação de um olhar exterior que constrói a questão. E a segunda coisa deste constructo relaciona-se com a consequência dessa relação eurocêntrica, desta desproporcionalidade de forças hegemônicas e canônicas, que esta noção é usada como uma lógica oportunista, que eu reivindico. Sou curador de arte latino-americana, e é impossível ser isso. É oportuno. (Perez-Oramas, 2013)

## Diferenças

Lynn Zelevansky<sup>16</sup> diz não gostar do termo *Latin American Art*, em entrevista reforçou que não compreende como pode haver uma sensibilidade comum

<sup>15</sup> Como por exemplo as discussões pós-colonialistas de Edward Said e Homi Bhabha.

<sup>16</sup> Lynn Zelevansky obteve mestrado em história da arte no Instituto da Universidade de Nova York de Belas Artes, um de seus professores foi William Rubin, antigo chefe do Museu de Arte Moderna/ MoMA departamento de pintura e escultura. Trabalhou na equipe curatorial do

falando de coisas tão distintas. Quando fez a exposição *Beyond Geometry*,<sup>17</sup> o objetivo dela era desafiar uma narrativa dominante nos Estados Unidos e mostrar que ao redor do mundo estavam pensando em coisas similares, não necessariamente fazendo a mesma coisa, embora pensando os mesmos problemas antes ou contemporâneos aos americanos. Segundo ela, nos dias atuais as pessoas entendem um pouco melhor estas diferenças. E refere-se às geográficas dentro do próprio país, quando trabalhou no Museu de Arte Moderna de Nova York/ MoMA, Lynn admitiu que havia uma resistência grande em apresentar artistas não consagrados. A curadora, que dirigiu o Museu de Artes de Los Angeles /LACMA refere-se às especificidades distintas dentro dos EUA, a costa oeste americana tem proximidade e a presença Mexicana e Latino Americana é muito maior, e difere da costa leste. (Zelevansky, 2013).

As particularidades locais e ainda mais, os atores envolvidos com a recente projeção, nos Estados Unidos, estão contidos no depoimento de Perez-Oramas, relativo às instituições acadêmicas, cuja ênfase, como a *Houston Gallery* e Austin, constituem faros acadêmicos das culturas da América do Sul, Central e Caribe, e depois o Museu de Houston, com força e uma enorme capacidade de aquisição.

Tem o LACMA, a Califórnia é particular, pois ali entra uma questão política, das políticas das artes a agenda latina, e em Phoenix, a coleção Halle, é uma coleção muito forte, e figuras intelectuais de grande importância, como Edward Sullivan, como outros que se relacionam por parte dos alunos, como Benjamim Buchloc na Columbia, Alexandre Alberro, que se interessam por isso. E figuras das políticas dos museus, de grande relevância como James Cunloc que é diretor do Ghoethe e agora esta em Chicago e esteve em Harvard e organizou uma exposição da coleção Cisneros, eles passam de uma instituição a outra e geram essa ideia de uma iniciativa de arte latino-americana, e isso gera uma onda, um *wave*, e isso em alguns museus europeus, vários

MoMA, onde passou sete anos. Em 1995, foi para *Los Angeles County Museum of Art/ LACMA*, tornando-se a curadora de arte moderna e contemporânea, e chefe do departamento de arte contemporânea. Diretora do *Carnegie Mellon Museum*, em Pittsburgh.

<sup>17</sup> Dados complementares em Zelevansky (2004).

na Espanha, como o MACba, o Reina Sophia, o Manuel Borjas, se interessa que vai da Fundação Tápies para o MACBA, do MACBA para o Reina e tiveram figuras como Tomas Jones, Manuel Bonnet, que reconhecem a cultura visual da América Latina. E museus da América Latina que compram arte latina, como o MALBA, desde 2000, que é o primeiro museu na América Latina que se chama Museu de Arte Latino Americana. Nos anos 60, o museu de Belas Artes de Caracas tentou estabelecer uma estratégia de aquisição latino-americana, o MUAC do México, também, são instituições que passam a ter programas que rompem as fronteiras nacionais, e tentam estabelecer fronteiras globais, mais interregionais, do que esta acontecendo. Acho que seria isso (Perez-Oramas, 2013).

A construção da alteridade, também ocorre por meio do reconhecimento de uma agenda doméstica, assim, alguns discursos direcionam-se à população latina, cujos percentuais aumentam relativamente após a década de 1960, a presença em território norte-americano de um público alvo e consumidor justifica as iniciativas partindo de questões e interesses ligados aos museus norte-americanos.

E nos EUA, o termo latino significa muito pela sua existência inteiramente política, demográfica e física, então eles são termos que não são usados inocentemente. Eu acho que na Europa eles são usados de forma mais inocente, porque o latim, talvez a Espanha, Portugal e a América estão em outro lugar, um lugar para o qual você viaja, outro lugar do mundo, como a África. E nos Estados Unidos isso não acontece porque eles vivem na América, e há pessoas latinas em todos os lugares que você olha, então, em termos de política institucional, ela se torna imediatamente agenda doméstica. (Perez-Oramas, 2013)

Outra questão são as mudanças de significado ao longo do tempo, em que a terminologia alterou-se ao assumir mercados-significados em períodos distintos, como apontou de modo breve a fala de Barreiro. A América Latina é uma questão doméstica para os estadunidenses, com ênfases diversas, nos anos 1960 e 1970, tinha conotação política, de solidariedade, “eu apoio a América-latina”. Já nos últimos 15 anos, a questão se relaciona mais com a população de latino-americanos que habita os EUA. Como os museus americanos são designados a servir o público, se a audiência muda:

Assim, à medida que a população muda, o museu começa a perguntar o que devemos fazer, juntamos a arte Latino Americana, acho que é um enorme imperativo de muitos museus. Do que não é tão complicado, como os latinos e latino-americanos são diferentes, como George Yúdice e

Tomas Ybarra-Frausto e essa geração começam a analisar que isso não é o mesmo. Não é o mesmo falar sobre pessoas que vivem aqui como três gerações e pessoas que não moram aqui, nunca viveram ou não querem viver, torna-se complicado. (Perez-Oramas, 2013)

Para o brasileiro Sergio Bessa<sup>18</sup>, não vale a pena lutar contra os usos do termo *Latin American Art*, muito utilizado pelos colecionadores, é uma forma de reelaborar fatos e narrativas conforme interesses da agenda. Há resíduo de um colonialismo<sup>19</sup>. Porém, se percebe mudanças recentes, em que há pessoas e trabalhos sérios buscando elucidar as diferenças. (Bessa, 2013)

O anúncio de crescimento econômico do Brasil, no início dos anos 2000 ampliou o interesse de pessoas por todo mundo em diversas áreas, inclusive pelas artes, economia e pela arquitetura brasileira. Sobre o cenário da produção contemporânea no Brasil, Irene Small<sup>20</sup> comentou sobre a exposição que promoveu chamada *Blind Fields*<sup>21</sup>, em que a nova geração de artistas talvez não seja tão fácil enquadrar dentro da categoria histórica do neoconcreto e nem da ditadura militar no Brasil (1964-1985). “Acredito que esta complexidade começa e se projetar”. (Small, 2013). Para o acadêmico E. Sullivan, essa dupla personalidade, essa “*janus faced* do brasileiro moderno e moderno brasileiro”, a semelhança e a diferença estão interligadas de maneira que não se pode separar. “Acho que o Brasil agora a partir de 1990 em diante,

<sup>18</sup> Sergio Bessa é diretor do Programa Educativo e curatorial do Museu do Bronx de Nova York, brasileiro residente nos Estados Unidos, traduziu obras de poesia e responsável pela curadoria de diversos eventos e exposições de diferentes artistas brasileiros e latinos no museu do Bronx de Nova York.

<sup>19</sup> Milton Santos fala da geografia colonial, externalizado estreita relação entre: expansão da geografia e da colonização. O colonialismo é o controle de uma área sob outra, prática em que países poderosos controlam países menos poderosos.

<sup>20</sup> Irene Small é professora na Universidade de Princeton-NJ e curadora. Realizou doutorado sobre a obra de Hélio Oiticica, em livro *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago, 2015, organizou *Blind Field* (2013), exposição de artistas emergentes e estabelecidos trabalhando no Brasil, no Krannert Art Museum em janeiro de 2013,

<sup>21</sup> Irene Small e Tumelo Mosaka reuniram trabalhos de 21 artistas jovens que moram no Brasil. A exposição ocorreu em 2013, no Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion;

mais do que nunca, as pessoas estão mais interessadas na arte moderna e contemporânea, reconhecidas como parte desse grande fluxo transnacional de arte.” Neste sentido, a globalização perversa, os fluxos transnacionais e as redes, resultam em efeitos nocivos e destruidores das relações humanas, e valores como o bem coletivo, a igualdade, o respeito entre as ações humanas e o espaço em constante movimento.

Pessoas como Oiticica, Clark e Pape se tornam mais envolvidos no mundo internacional da arte, em Londres, New York e Paris e no resto da América Latina, novamente olham para sua arte como uma extensão do que acontece internacionalmente, vídeo, pintura e escultura mais tradicionalmente definido, mas ao mesmo tempo ele é muito local e muito internacional. (Sullivan, 2013)

### Nexos/Ligações

Uma questão complicada, a *Latin American Art* é um rótulo regional e ideológico, disse Gabriela Rangel<sup>22</sup> (Rangel, 2013). O rótulo a que Rangel se refere, nas palavras de outros curadores, reaparece o mesmo problema colocado de outra forma, no caso de Barreiro, a recorrência do termo em uso por instituições de grande poder, reverte em seu uso pelos demais. Utilizada por instituições de poder como MoMA, Tate Modern, tem sido reexportada de volta para os países latino-americanos. As pessoas se tornam parte dos comitês e isto gera um impacto, aumentando a atenção destes países com seus vizinhos” (Perez-Oramas, 2013). Já para Perez-Oramas, ele se relaciona com um efeito transformador, um *espichate*, ou seja, uma palavra que não importa o significado, mas se sabe o que ela indica.

Acho que a condição de compreender e pensar a genealogia do conceito e da noção poderia ser usada oportunisticamente, até onde engendra uma realidade não sei, ela não é teoricamente funcional, e sim politicamente funcional, no sentido amplo da política dos museus, de arte, e afuncionalmente teórica. Ela esconde elementos muito importantes como são a diversidade da modernidade, dos projetos nacionais, esconde

<sup>22</sup> Gabriela Rangel: diretora e curadora de artes visuais na *Americas Society*. Trabalhou como curadora assistente de arte latino-americana e coordenadora de programação do *International Center for the Arts of the Americas* no Museu de Finas Artes de Houston/MFAH.

particularidades de seu efeito generalizador, e tendo a autoquestionar, como sou muito crítico que ela existe, ainda existe, e tem a pele dura. Deve ter uma razão, persiste, preferiria responder por que provavelmente tem um grau de eficácia, é um pouco performativa, e produz efeitos, como um *espichate*, se transforma, tem um efeito transformador, um pouco como o Witsgstein falava, tem palavras que você não sabe o que significa, que é a palavra Deus, mas você sabe o que elas indicam. Ela não é um conceito, é um constructo, um sistema que serve para apontar com o dedo algo, eu diria isso. (Perez-Oramas, 2013)

Sobre o mercado internacional e as galerias brasileiras, questionam-se as disputas sobre como operam, as relativas taxas diferenciam os sistemas, o mercado de arte tem se ampliado para coleções mais amplas do que restritas a um país. Segundo Barreiro (2013) o mercado brasileiro tem mudado, grandes colecionadores querem uma coleção mais ampla, se colecionam arte abstrata, querem ter uma Gego ou Soto<sup>23</sup>, não somente artistas brasileiros. Acredita que a coleção Cisneros ofereceu um modelo para as pessoas, “há que se ter um foco global”.

### Isolamento

*Latin America Art* é uma projeção externa e uma noção construída. O Brasil, sempre interpretado como caso específico, pois os brasileiros não se entendem como Latino Americanos. Irene Small disse conhecer o Brasil, e em suas pesquisas não está interessada em identidade nacional ou nas questões ligadas ao tema, mas sim nas especificidades históricas, sem procurar estabelecer um modelo ou eleger um cânone brasileiro (Small, 2013), sem levar em conta o modernismo para citar uma das possibilidades. Sobre a Arte Brasileira e a relação com a América Latina, o Brasil sempre é tratado como uma excessão, devido a sua extensão, ao idioma, e suas particularidades.

<sup>23</sup> Gertrude Goldsmith (1912-1994), artista nascida na Alemanha e radicada na Venezuela, graduou-se em engenharia e arquitetura em 1938, e iniciou carreira como artista da abstração geométrica, em 1950 na Venezuela, influenciada pela reputação internacional de Jesus Rafael Soto (1923-2005), Carlos Cruz Diez (1923) e Alejandro Otero (1921-1990).

O Brasil é a exceção permanente, tem sua própria, de fato, por ter a grande bienal internacional dentro de um país na América Latina faz a diferença, significa que o círculo estava lá antes de começarmos a fazer essa pergunta sobre a América Latina ou não. E a cada dois anos, há uma máquina que continua. (Barreiro, 2013)

Brasil é um império cultural, político e econômico, e a América Latina compartilha muitos assuntos. No caso da arte, foi um mercado inventado nos Estados Unidos. As coisas mudaram bastante nos últimos dez anos, em ordem de renovar as exposições e os assuntos, há que se incluir América Latina, África e Ásia. (Rangel, 2013)

Compreender o Brasil e falar do sistema de arte brasileiro é tão complexo quanto definir América Latina. Segundo Gabriela Rangel, o Brasil é paradoxal, com relação às instituições e valorização de seus artistas, é muito forte a presença do mercado. Há potencial na produção cultural que não é absorvido e valorizado internamente. No cenário brasileiro, ela observa a presença de curadores, mas não de críticos como Aracy Amaral, Mario Pedrosa, Frederico Moraes, e problemáticamente não identifica outras gerações. As galerias no Brasil estão cada vez mais profissionais, e mais agressivas e inseridas no cenário internacional. (Rangel, 2013).

Outra questão reforçada por Small, e comentada por Edward Sullivan, são as poucas traduções de documentos e referências sobre o Brasil, como por exemplo, Mário Pedrosa, figura muito importante para o contexto brasileiro, há muito pouco tempo as pessoas estão começando a conhecer<sup>24</sup>. O projeto de Mari Carmen Ramírez<sup>25</sup> resulta em grande impacto, de acordo com Irene Small (2013).

<sup>24</sup> A tradução dos escritos de Mario Pedrosa, no período da entrevista ainda não tinha sido lançada. O MoMA publicou a versão em 2015

<sup>25</sup> Mari Carmen Ramirez no *International Center for the arts of the Americas, Museum of Fine arts de Houston* no projeto chamado *Documents of the 20th – century Latin American and Latino Art (ICAA. Documents)*, disponibiliza documentos originais sobre a produção cultural, documentos escritos de artistas, em diversos países Latino Americano a partir de grupos de pesquisa, entre os quais foram organizados por Ana Maria Belluzzo como pesquisa na FAU-USP.

Na década de 90 coleções de arte brasileira se constituem, como a coleção Cisneros, a coleção Leirner, por meio de uma série de iniciativas expositivas e intelectuais, e no momento em que a Mari Carmen Ramirez, produz duas exposições, em que artistas e a cena brasileira têm grande visibilidade, e uma tentativa de compreensão teórica, das neovanguardas Latino Americana, com a exposição *Hetereotopias*<sup>26</sup> em Madrid, e depois a exposição *Inverted Utopias*<sup>27</sup>, em 2003. “São circunstâncias que estabelecem um marco, que explicam um novo estágio de visibilidade superior da arte brasileira” (Perez-Oramas, 2013). Ainda enfatiza que o Brasil possui o sistema de galerias mais complexo da América Latina, e está estigmatizado por uma incompreensão da parte do estado, do que o mercado cultural, fiscalmente falando pode gerar, disse Oramas. Imagina se o estado compreender que a desfiscalização da arte e da cultura, seria um grande passo para sua projeção internacional, e para o mercado financeiro, embora considere que tampouco pode falar em desfiscalização, um país com tantas desigualdades sociais.

Agora acho que o sistema de galerias brasileiras sofre muito de uma dependência, há um esnobismo andante, no sistema galerístico em geral, que é uma visão de um mercado técnico, eles querem chegar ao mercado americano, e europeu, vir a Miami, a Basel, então pode ser que se produz como efeito colateral, como ganho dessa ambição, uma excessiva modelização da arte que é apresentada no mercado internacional. O artista que produz coisas que se parece, que se ensina no Chelsea de NY tem mais possibilidade de ser exposto do que um artista que produz uma coisa que não se parece com isso. (Perez-Oramas, 2013)

Para o curador, não é função do mercado ater-se às alternativas artísticas. A função do mercado é vender, isto está claro. “Não podemos estigmatizar os galeristas por não fazer uma coisa que nós curadores, deveríamos estar fazendo”. E cabe aos curadores, instituições, museus e galerias estar permanentemente levantando o contra exemplo do *mainstream*, do que se

<sup>26</sup> Sobre a exposição, detalhes e fotografias do evento, ver o site do Museu Reina Sofia.

<sup>27</sup> A primeira reportagem sobre a curadora Mari Carmen Ramirez, publicada no *New York Times*, situa sua biografia, e sua produção como curadora e pesquisadora, inclusive dirigindo instituições museológicas norte americanas. Sobre a exposição ver site.

vende no mercado internacional, também representa, por outras razões, e convencendo os galeristas de abrir novas faixas de mercado para isso. E em seguida, comentou sobre sua experiência quando foi curador da Bienal de São Paulo, e o estado para ele fora do padrão desejável das instituições no Brasil, o que demandaria graduar, pois, generaliza, como se todas fossem iguais.

Mas também é verdade que o galerista deveria ser mais amplo no olhar dele, um olhar mais interior, e saber quais são os dinamismos que alimentam as práticas artísticas, no Brasil, que é um país tão grande e tão complexo, e que vem de dinamismos regionais e locais. Lamentavelmente o sistema de mercado e de galeria é mais forte no Brasil, mais forte que os sistemas de museus, e agora está melhorando, e os melhores museus são privados, com exceção da Pinacoteca de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea a Universidade de São Paulo (MAC USP). O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) um museu privado, Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) rio, Itau Cultural. O sistema de galerias parece ser mais forte no Brasil, é importante olhar para o outro lado. E seria muito importante entender as diferenças entre uma feira de arte e o que seria uma Bienal. Foi esse um dos pontos que sustentei. Bienal não é feira. As galerias podem determinar quem são os artistas que vão para a feira, mas não que vão para a Bienal. A Bienal tem a responsabilidade de criar um espaço intermediário, de discussão, e consideração de problemas que não é nem o espaço dos museus e nem das galerias. (Perez-Oramas, 2013)

Embora tenha se disseminado os diversos usos da arte Latino Americana por agentes culturais e em diversas instâncias, estes se consolidaram, em face do peso e efeito propagado pelo viés do mercado. De alguma forma, paulatinamente a esfera institucional se apropria de seus efeitos, porém sem desenhar uma política de intenções e objetivos ao adotar terminologia. No Brasil em especial, assistimos recentemente a posição de um curador adjunto de arte Latino Americana incorporada a equipe curatorial do MASP<sup>28</sup>. O MAC USP, embora um dos museus em que mais abrigou e exibiu tal produção,

<sup>28</sup> Pablo León de La Barra, arquiteto nascido no México, com doutorado em Londres, dedicou-se a pesquisa em artes. Curador do programa do Museu Guggenheim UBS MAP Global Initiative, conselheiro da Fundação Luis Barragán, no México, e Cisneros Fontanals Art Foundation em Miami. Trânsita internacionalmente em instituições europeias e americanas.

reuniu acervo e exhibe exposição<sup>29</sup>, *América Latina Vizinhos Distantes*, com curadoria de Maria Cristina Machado Freire. Ações pontuais e longe de se estabelecer uma prática, expositiva e visual que possa aliar-se aos debates teóricos e tomar alguma forma ou ocupar território da práxis, para se estabelecer enquanto conjunto.

Retomando Milton Santos, o Lugar é a sede da resistência da sociedade civil, e deve se aprender a estender essas resistências, às escalas mais altas e amplas. A tendência atual é que os lugares se unam verticalmente. Mas eles podem unir-se horizontalmente, reconstruindo as bases da vida comum. A eficácia das uniões verticais é colocada em jogo e somente sobrevive com normas rígidas, que demandam grande sacrifício para certas especificidades do território. As horizontalidades podem se ampliar, como nas formas de produção e consumo. Ampliada a pergunta do geógrafo para a arte Latino Americana, como incentivar e ampliar relações horizontais dentro do sistema internacional das artes, em especial as instituições museais?

As colocações de Milton Santos, a respeito das relações verticais que atuam no território dialogam e de certa forma, obedecem à lógica e à tendência em que vivemos. Porém, na própria voz do geógrafo, há possibilidade de uma revanche, a existência do território como arena de embate, por se tratar de campo dialético, cujas ações de resistência, mesmo em menor escala, podem apontar para uma nova configuração e retomada das relações. Perguntamos: a arte Latino Americana pode se tornar este campo de resistência, e de ações horizontais? Como disse Darcy Ribeiro (1978,20), em simpósio da I Bienal de Arte Latino americana: “a América Latina é uma promessa boa, vale a pena votar nela, vale a pena jogar nessa promessa”.

<sup>29</sup> A exibição do acervo, reunida desde 2015 se estendeu até janeiro de 2018. Uma resenha da mostra está publicada no site do GMP e disponível em: <http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/04/Visita-Técnica-ao-MAC-USP.pdf>.

## BIBLIOGRAFIA

Amaral (org.), A. Modernidade: Arte Brasileira do século XX. São Paulo: Ministério da Cultura/MAM, 1988.

Amaral, A. Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Ed. 34, v. 3, 2006.

Barreiro, G. P. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 04 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. "The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art": in Bruce Altshuler. *Collecting the New*. CIDADE: Princeton University Press, 2005, p. 139

Basilio, M. Reflecting on a history of collecting and exhibiting work by artists from Latin America. In: BASILIO, M., et al. *Latin American & Caribbean Art MoMA at EL MUSEO*. Nova York: EL Musei del Barrio e MoMA, 2004.

Basualdo, C. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Philadelphia, 20 fev. 2013.

Bessa, S. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 30 jan. 2013.

Bienal Latino-Americana de São Paulo. 1978. São Paulo, Funarte, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Educação e Cultura. Simpósio. Fundação Bienal de São Paulo.

Cândido, A. Os brasileiros e a nossa América. In: CANDIDO, A. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.143-155.

Cauquelin, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 14-5].

Gombrich, E. E. H. Gombrich. *Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Haesbaert, Rogério. Concepções de Território para entender a desterritorialização. In Santos, Milton; Becker, Bertha K., et al. *Território, Territórios ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011. p. 43-69

Perez-Barreiro, G. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 4 jan. 2013.

Perez-Oramas, L. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 01 mar. 2013.

Ramírez, M. C. Beyond "The Fantastic": Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art, winter 1992.

\_\_\_\_\_. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Houston, 11 fevereiro 2013.

Ramussen, W. Latin American Artists of The 20th century. In: OLEA, H.; RAMIREZ, M. C.; YBARRA-FRAUSTO, T. *Resisting categories: Latin American art and/or latino?* Houston: Museu of fine Arts Houston, 2012. p. 1159.

Rangel, G. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 19 fev. 2013.

Ribeiro, Darcy. *A América Latina Existe? (1976)* in *Ensaio Insólitos*. Biblioteca Básica Brasileira. UnB, Fundação Darcy Ribeiro. 2015.

Santos, Milton. O Retorno do Território. In: Santos, Milton; Souza, Maria Adélia A. de, Silveira, Maria Laura(org). *Território, Fragmentação e Globalização*. São Paulo: Hucitec Anpur, 1994, p. 15-20. (Texto também presente no livro: *Da totalidade ao Lugar*, São Paulo: Edusp. 2014 Capítulo 8, p.137-144)

\_\_\_\_\_. *O dinheiro e o território (1999)*. In: Santos, Milton; Becker, Bertha K., et al. *Território, Territórios ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011. P.13-21. (1ª. Edição.2002)

\_\_\_\_\_. *O trabalho do geógrafo no terceiro mundo. (1971)*. Lancioni, Sandra. (Tradução). São Paulo; HUCITEC, 1986. (Cap.14 A especificidade do espaço nos países subdesenvolvidos. p.103-110.

\_\_\_\_\_. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia por uma geografia crítica*. São Paulo: Edusp, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Natureza do Espaço: técnica, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

Small, I. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Princeton, NJ, 21 fev. 2013.

Sullivan, E. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 18 jan. 2013.

Tone, L. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 12 mar. 2013.

Zelevansky, L. *Beyond Geometry*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, v. 1, 2004.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 01 fev. 2013.

### Fontes eletrônicas e sites

Bessa, S. Biografia. Disponível em:  
<<https://www.nytimes.com/2017/05/11/arts/design/educating-through-visual-poetry.html>>

Freire, M.C. M. América Latina Vizinhos Distantes. Disponível em:  
<<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/vizinhos/home.htm/>

Krannert Art Museum. Universidade de Illinois. Disponível em:  
<<https://kam.illinois.edu/publication/blind-field>. Acesso em 26 de set. 2017.

Léon de La Barra, Pablo. Biografia. Disponível em:  
<<https://masp.org.br/sobre/equipe>>.

MoMA, T. M. O. M. A. releases MoMA, 1970. Disponível em: <  
<[https://www.moma.org/docs/press\\_archives/4487/releases/MOMA\\_1970\\_July-December\\_0006\\_691.pdf?2010](https://www.moma.org/docs/press_archives/4487/releases/MOMA_1970_July-December_0006_691.pdf?2010)>. Acesso em: 01 set. 2013.

Museu Reina Sofia Disponível em:  
<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-heterotopias-medio-siglo-sin-lugar>>

Pedrosa, Mário. Escritos. Disponível em:  
<[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/publication\\_pdf/3232/Pedrosa\\_PREVIEW.pdf?1456334850](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/publication_pdf/3232/Pedrosa_PREVIEW.pdf?1456334850)>. Acesso em 26 de set. 2017.

Ramirez, Mari Carmen. Biografia. . Disponível em:  
<<http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?mcubz=0>

\_\_\_\_\_ Inverted Utopias. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/42639/inverted-utopias/>>

Ribeiro, Darcy. Ensaios insólitos, América Latina pátria grande e Teoria do Brasil. Disponível em:  
<<http://www.fundar.org.br/bbb/index.php/project/ensaios-insolitos-darcy-ribeiro/> Sullivan, Edward. Biografia.  
<http://clacs.as.nyu.edu/object/EdwardSullivan.html>

The Latin American Collection of The Museum of Modern Art, 1943. (Catálogo). Disponível em:  
<[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2897\\_300099431.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2897_300099431.pdf)>

ARA 4 . Outono+Inverno, 2018

# ARTIGO/ENSAIO



**Ocupação**

**Ocupación**

**Occupation**

**Ângelo Dimitre Gomes Guedes**  
*Doutor em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil  
Professor no Programa de Design, Universidade Nove de Julho,  
São Paulo, Brasil. angelodimitre@gmail.com*

## Resumo

Uma cidade constitui-se como um território em expansão cujas partes se entrelaçam por inúmeras camadas, veredas e uma multiplicidade de relações entre os corpos que a percorrem, a ocupam e a reconfiguram. Com todo este movimento, as ruas se mostram como vias que permitem transitar no tempo e reunir elementos culturais de diferentes origens e circunstâncias. Isso pode se manifestar com a realização de festas populares cujas tradições são passadas através de gerações. Em Barcelona, no solstício de verão, por exemplo, costuma se celebrar a noite de São João. As ruas tornam-se palco de encontros improváveis: ritos e condutas que exploram múltiplas direções de espaço e de tempo. O presente ensaio<sup>1</sup> mostra uma narrativa visual sobre a ocupação deste território: um jogo de inúmeras potencialidades documentais e ficcionais da imagem fotográfica.

[...] dizem que é possível encontrar mais do que se pode ver nos ritos realizados. Ao anoitecer, algo estranho ocupa as ruas da cidade e manifesta uma misteriosa sonoridade. O aventurar-se por essas ruas durante essas celebrações, revela-se um jogo de potenciais caminhos, encontros, desvios, camadas, misturas e combinações. (Guedes, 2017, p. 18).

**Palavras-Chave:** Fotografia contemporânea. Fotografia e ficção. Narrativas visuais. Solstício de verão. Noite de São João. Barcelona.

## Resumen

Una ciudad se constituye como un territorio en expansión cuyas partes se entrelazan por innumerables capas, caminos y una multiplicidad de relaciones entre los cuerpos que la recorren, la ocupan y la reconfiguran. Con todo este movimiento, las calles se muestran como vías que permiten transitar en el tiempo y reunir elementos culturales de diferentes orígenes y circunstancias. Esto puede manifestarse con la realización de fiestas populares cuyas tradiciones se pasan a través de generaciones. En Barcelona, en el solsticio de verano, por ejemplo, se suele celebrar la noche de San Juan. Las calles se convierten en escenario de encuentros improbables: ritos y conductas que exploran múltiples direcciones de espacio y de tiempo. El presente ensayo muestra una narrativa visual sobre la ocupación de este territorio: un juego de innumerables potencialidades documentales y ficcionales de la imagen fotográfica.

<sup>1</sup> Este ensaio reúne imagens que foram apresentadas em festivais e exposições. Uma das imagens, por exemplo, foi escolhida na Convocatória do Festival de Fotografia de Tiradentes 2017 para compor a Exposição Coletiva "Ficções: a fotografia além do real". Algumas dessas imagens também foram publicadas no catálogo da exposição Arte e Linguagens Contemporâneas realizada no Museu de Imagem e Som de Campinas (Guedes, 2017).

[...] dicen que es posible encontrar más de lo que se puede ver en los ritos hechos. Al anochecer, algo extraño ocupa las calles de la ciudad y manifiesta una misteriosa sonoridad. El aventurarse por esas calles durante esas celebraciones, se revela como un juego de potenciales caminos, encuentros, desvíos, capas, mezclas y combinaciones. (Guedes, 2017, p. 18, traducción del autor).

**Palabras-Clave:** Fotografía contemporánea. Fotografía y ficción. Narrativas visuales. Solsticio de verano. Noche de San Juan. Barcelona.

## Abstract

A city is constituted as a territory in expansion, whose parts are interwoven by countless layers, paths and a multiply of relationships among the bodies that cross it, occupy it and reconfigure it. With all this motion, the streets appear as roads that allow to transit in time and join cultural elements from different origins and circumstances. This can be manifested by popular festivals whose traditions are passed down through generations. In Barcelona, on the summer solstice, for example, it is usually celebrated the night of Saint John. The streets become a stage of improbable meetings: rites and conducts that explore multiple directions of space and time. The present essay shows a visual narrative on the occupation of this territory: a game of innumerable documentary and fictional potentialities of the photographic image.

[...] they say it possible to find more than it can be seen in rites performed. At nightfall, something weird occupies the city streets and manifests a mysterious sonority. The adventure in these streets during these celebrations reveals itself a game of potential paths, encounters, deviations, layers, fusions and combinations. (Guedes, 2017, p. 18, author translation).

**Keywords:** Contemporary photography. Photography and fiction. Visual narratives. Summer solstice. Night of Saint John. Barcelona.











## Referências

Guedes, Angelo Dimitre Gomes. Ângelo Dimitre (sobre a série “Ocupação”). In: RIZOLLI, Marcos; STORI, Norberto; LARA, Regina. (Org.). Arte e linguagens contemporâneas. 1ed. São Paulo: Uva Limão, 2017, p.15-18.



## **Participação entre Campos**

***Participación entre campos***

***Participation Inbetween Fields***

**Ana Carolina Tonetti**

*Doutoranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. caroltonetti@usp.br*

## Resumo

Este artigo investiga a absorção e circulação do termo “prática espacial”, enunciado por Henri Lefebvre em “A Produção do Espaço” (1974), e sua atual utilização por parte da crítica para abarcar uma produção fundamentada em processos participativos que se coloca entre a arte e a arquitetura. Assim como uma determinada produção artística, reconhecida por Nicolas Bourriaud como “arte relacional”, dois projetos que integraram exposições recentes realizadas pelo *Canadian Centre for Architecture (CCA)* possibilitam investigar de que modo táticas do campo das artes contaminam uma arquitetura voltada para intervenções no espaço público e demonstram como instituições voltadas à reflexão e pesquisa em arquitetura destacam essas ações em suas exposições.

**Palavras-Chave:** Prática espacial crítica. Participação. Arte relacional. Espaço público. Arquitetura.

## Resumen

Este artículo investiga la asimilación y difusión del término “práctica espacial” enunciado por Henri Lefebvre en “La Producción del Espacio” (1974), y su actual utilización por parte de la crítica para abarcar una producción fundamentada en procesos participativos que se coloca entre el arte y la arquitectura. Así como parte de la producción artística, reconocida por Nicolas Bourriaud como “arte relacional”, dos proyectos que integraran exposiciones recientes en el *Canadian Centre for Architecture (CCA)*, permiten examinar de qué manera las tácticas del arte afectan la producción de la arquitectura dirigida a la intervención en el espacio público, y demuestran cómo instituciones orientadas a la reflexión e investigación en arquitectura destacan esas acciones en sus exposiciones.

**Palabras-Clave:** Práctica espacial crítica. Participación. Arte relacional. Espacio público. Arquitectura.

## Abstract

This article investigates the absorption and circulation of the term “spatial practice”, enunciated by Henri Lefebvre in “The Production of Space” (1974), and its current use by critics to embrace a production based on participatory processes that stands between art and architecture. As part of the artistic production, recognized by Nicolas Bourriaud as “relational art”, the analysis of two projects that joined exhibitions held by the Canadian Center for Architecture (CCA), allow us to examine how tactics in the art field have contaminated an architecture production aimed at interventions in public space, and demonstrate how institutions based on reflection and research in architecture highlight these actions in their exhibitions.

**Keyword:** Critical Spatial Practice. Participation. Relational Art. Public Space. Architecture.

## ESPAÇO: PEDRAS E ÁGUA.

*A arquitetura está produzindo a pedra ocasional em meio à água, enquanto o resto do mundo está fazendo água.*

*Keller Easterling*

A décima terceira edição da Bienal de Arquitetura de Veneza (2012), a mais tradicional exibição de arquitetura desde a sua primeira edição em 1980, teve curadoria do arquiteto inglês David Chipperfield, que propôs como tema estruturador da mostra o conceito de “*Common Grounds*”, ou território comum. Voltada para uma reflexão sobre experiências e esforços coletivos direcionados a uma esfera comum, a mostra buscou responder ao cenário de polarização em que se encontra a arquitetura na atualidade, em que o projeto arquitetônico parece limitar-se a respostas que ora resultam na grande obra

singular, ora em tentativas de se mitigar os impactos de subprodutos que se alastram como construções à margem da disciplina.

Tal polaridade, tão bem retratada pela imagem retórica da pedra e da água em *"Stones in the Water. Architecture in the flow of infrastructural Space"*<sup>1</sup> – texto de Keller Easterling que integra o guia de leituras críticas dessa bienal –, pode conduzir a uma imobilidade alarmante, ou causar efeito inverso quando entendida como oportunidade para uma reconfiguração dos procedimentos estruturadores da disciplina, instigando o arquiteto a intervir inventiva e criticamente no espaço, particularmente se informado por outros campos, em especial o campo da arte.

Em meio a esse potencial campo compartilhado de atuação e análise crítica, boa parte dos estudos de caso que cotejam arte e arquitetura corroboram a tendência modernista de uma dicotomia entre a positividade da arquitetura e a negatividade da autonomia artística, induzindo leituras que tendem a um formalismo redutor, e que não parecem mais capazes de fornecer categorias que abarquem uma produção que não se espacializa apenas por meio da inserção de objetos e edifícios, as pedras, mas que lida também com a água que flui por camadas discursivas, históricas e sociais por meio de ações e intervenções.

Assim, o conceito de espaço, conforme a interpretação dialética tripartida formulada por Henri Lefebvre, em *"A Produção do Espaço"* (1974), apresenta novas possibilidades e instrumentos para uma investigação de potenciais interterritorialidades entre estas duas disciplinas.

O recorrente emprego do termo lefebvriano "prática espacial", adicionado do termo "crítica"<sup>2</sup> por parte de historiadores e críticos de arquitetura angloamericanos, a partir do início dos anos 1990, coincide com o período em

1 Em livre tradução: "Pedras na água. Arquitetura no fluxo do espaço infraestrutural." In: CHIPPERFIELD, LONG & BOSE (ed.), 2012, p.41.

2 Trata-se do termo "prática espacial crítica".

que, na arte, nota-se um resgate revigorado do imaginário das vanguardas artísticas do século XX na tentativa de se embaralhar arte e vida, "suspendendo a fronteira que separa uma da outra", e assim, "desabando no cotidiano" (BOURRIAUD, 2011. p16).

### ***Da Especificidade à Arte Relacional***

*O espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no qual se age.*  
Bernard Tschumi

A presença corporal que substituiu a visualidade autônoma na produção tridimensional norte-americana a partir dos anos 1960<sup>3</sup> pode ser entendida como o marco inicial de um processo de deslocamento da experiência estética da obra para o lugar, e por consequência para o espaço, o que acaba por provocar uma diluição de limites entre interior e exterior de museus e galerias.

Artistas passaram a atuar como provedores de serviços, aproximando-se de procedimentos arquitetônicos tanto pelo emprego da grande escala, quanto pelo envolvimento com demandas sociais. Por sua vez, arquitetos passaram a valorizar e comercializar itens processuais, desvalorizados até então, como elementos de especulação teórica e crítica no contexto das primeiras bienais e galerias voltadas exclusivamente à produção arquitetônica.

É neste processo de curto circuito, no qual artistas conquistam a grande escala urbana e territorial, e arquitetos buscam molduras institucionais para elaborar e publicizar seus processos, que o termo *site-specific* é assimilado de forma

3 Sobretudo a arte minimalista e a land-art, iniciam o processo de mudança de um ponto de vista que diferencia o espaço de exposição, ao da exposição do espaço.

irrestrita por artistas, arquitetos e instituições, e segundo Miwon Kwon<sup>4</sup>, passa a ser diretamente relacionado à potência do discurso crítico sobre um lugar.

No decorrer das décadas de 1970 e 1980, obras *site-specific*, em grande parte efêmeras, dirigem-se para o espaço endereçando questões discursivas, históricas ou sociais, mas é a partir da década de 1990 que se constata uma intensificação de investigações que entrelaçam relações espaciais com múltiplas camadas ideológicas, em que a coletividade, a interação e o convívio com o público fazem do “espaço intersubjetivo constituído o foco e o meio para a investigação artística” (BISHOP, 2006, p.2).

Artistas como Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Dominique Gonzales Foerster, Philippe Parreno, entre outros, propõem o uso coletivo do espaço das galerias e museus por meio de ações ou instalações que proporcionam o convívio, criticam comportamentos protocolares e resgatam utopias ao promover colaborações que problematizam as relações. Seus espaços provocam a ambiguidade entre contemplação e uso, e passam a ser reconhecidos como “arte relacional”<sup>5</sup>, após o termo ganhar grande circulação com o livro “Estética Relacional”, publicado em 1998 pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud. Trabalhos realizados tanto em espaços institucionais – galerias e bienais –, quanto no espaço público, manifestam no “espaço geométrico” as relações de força, os embates políticos, as disputas narrativas, e mobilizam o público em sua contraposição ao mundo<sup>6</sup>.

4 Miwon Kwon, no livro “One place after another, site-specific art and locational identity” (2004), esmiúça as atribuições do termo *site-specific* bem como os procedimentos que ele abarca por meio da análise crítica de casos emblemáticos.

5 Segundo o glossário do livro “Estética Relacional”, arte relacional é um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo. In: BOURRIAUD, 1998. p.151.

6 Esses trabalhos tendem a valorizar itens processuais e acabam por também problematizar os meios de expressão diante da impermanência e imaterialidade de algumas obras.

Liam Gillick, artista que também integra a geração cuja produção é referida ao termo arte relacional, – não sem grande dose de insatisfação e crítica<sup>7</sup> – destaca em seus textos a importância de práticas colaborativas enquanto exercício imprescindível às exigências contemporâneas. Para Gillick as alianças entre artistas permitem testar os protocolos de relações e os códigos dos eventos, borrando inclusive as relações normatizadas entre artistas e curadoria, o que não consiste uma novidade no campo artístico, mas revela o legado da arte conceitual e da prática de grupos como o *Group Material*<sup>8</sup> (GILLICK, 2006).

Se, por um lado, a busca pela suspensão das fronteiras entre arte e vida investiu a arte produzida nos anos 1990 de uma prática socialmente engajada, estética e politicamente – com contradições e riscos éticos evolucionados<sup>9</sup> –, por outro acarretou uma possível “neutralização da função poética ou desvanecimento da política, sucumbindo ao dito mundo colonizado da vida” (FABRINI, 2014, p.54), sobretudo quando o que se destaca é uma visão reducionista atribuída à interatividade entre trabalho de arte e público.

### Espaço, cotidiano e participação

Proposições participativas no espaço público – artísticas e/ou arquitetônicas – ensaiam alternativas de atuação voltadas a transformações sociais urbanas, e

7 Em seu livro “*Proxemics. Selected Writings (1988-2006)*”, Liam Gillick reuni parte de seu trabalho de escrita publicado em diversos periódicos e jornais acadêmicos no referido período, e incita uma revisão do termo relacional tanto do ponto de vista de sua criação por Bourriaud, quanto da crítica realizada por Bishop, que segundo o autor configura um debate estéril e uma mercantilização na disputa discursiva da arte que isolada, ignora os fatores realmente mobilizados pelos artistas em suas obras. Esse debate permeia dois artigos: “*Collaborative Strategies in a Shifting Context We just Walked In*” (1999, p. 109-114), e “*Contingent Factors: A response to Clair Bishop’s ‘Antagonism and Relational Aesthetics’*” (2005, p. 151-168).

8 Coletivo de artistas que atuou em Nova York entre 1989 e 1996, integrado por Julie Ault, Tim Rollins e Mundy McLoughlin, entre outros, trabalhando também por meio de alianças com outros artistas, incluindo Félix González-Torres. Realizaram diversas exposições colaborativas e socialmente engajadas como a destacada “Linha do tempo *da Aids*” (1988), em que ilustravam o complexo acolhimento político e cultural da doença.

9 Clair Bishop analisa em seu artigo publicado na revista *Artforum*, de fevereiro de 2006, intitulado “*The social Turn: Collaboration and its discontents*”, descreve diversos trabalhos colaborativos para problematizá-los e convocar a crítica a exercer uma postura mais atenta aos problemas éticos envolvidos nessa produção.

são realizadas com configurações complexas que envolvem usuários, instâncias governamentais, políticas locais e camadas culturais, demandando análise para que se explicitem também as contradições desses processos. Se, por um lado, essas intervenções contribuem para processos de democratização na transformação do espaço, por outro, são muitas vezes capturadas e revertidas em benefício da reafirmação dos interesses socioeconômicos dominantes.

A participação, amplificada pelas redes de comunicação e mídias sociais desde o início dos anos 2000, foi rapidamente absorvida por práticas espaciais diversas, e parece, por vezes, servir como etapa necessária e conveniente para endossar decisões normativas preestabelecidas, ou mesmo operar como meio para encobrir a ausência de políticas públicas.

Cabe, portanto, analisar, no campo das potenciais intersecções entre arte e arquitetura, quais são as forças e contradições implícitas ao que vem sendo classificada como “prática espacial crítica” por autores como Jane Rendell, Jeremy Till, Tatjana Schneider, Eyal Weizman, Nikolaus Hirsch e Markus Miessen, entre outros. Miessen volta-se para uma análise de intervenções na esfera pública para ensaiar a seguinte definição do termo como sendo:

“...o foco no potencial lúdico e culturalmente discursivo da relação entre a arquitetura e disciplinas correlatas – em primeiro lugar, a arte – para revigorar na produção de arquitetura, críticas culturais, sociais e políticas. Buscar estabelecer um diálogo produtivo com outros campos de conhecimento beneficiando-se da fricção intrínseca existente entre elas. Ganhar com a complexidade e com processos de produção através da colaboração intensa entre diversos campos, práticas gerando interação vital com seu contexto específico” (MIESEN, 2016, p.39).

Lukasz Stanek, arquiteto que tem se dedicado ao entendimento de como a aplicação dos conceitos de Henri Lefebvre contribuem para a pesquisa em arquitetura, e de que forma suas reflexões obtiveram um papel de centralidade no debate arquitetônico a partir da leitura de “A Produção do

Espaço” (1974)<sup>10</sup>, destaca que a noção de cotidiano, mais do que o conceito de espaço, foi o que inicialmente seduziu parte da crítica arquitetônica, uma vez que habilitava uma abordagem de “gestos heroicos que emulavam as vanguardas dos anos 1920”<sup>11</sup> e possibilitava “especular sobre uma arquitetura mais atenta aos ambientes cotidianos vivenciados por pessoas”<sup>12</sup>.

O espaço, que sempre esteve presente nas discussões do campo arquitetônico, sendo considerando desde o século XIX, e durante o entre guerras, uma essência da disciplina por historiadores como Sigfried Giedeon e Nikolaus Pevsner, recupera destaque na medida em que as realidades políticas, econômicas, culturais e tecnológicas se complexificaram e ganharam escala global nos anos 1960-70. Os seis livros de Lefebvre – publicados entre “O Direito à Cidade” (1968) e “A Produção do Espaço” (1974) – tratam da formulação de sua teoria da produção do espaço, e contribuem para o entendimento de processos dialéticos intrínsecos a esse processo que, segundo Stanek<sup>13</sup>, alteram três perspectivas de aproximação: a mudança de enfoque do espaço em si para o processo de sua produção; o reconhecimento da multiplicidade de processos de transformação do espaço em seus aspectos físicos, de representação e experiências de apropriação; e o foco nas contradições e processos políticos em sua produção.

10 O livro “*La production de l'espace*” escrito em 1974 por Henri Lefebvre, foi traduzido para o inglês em 1991, e permanece sem uma edição publicada no Brasil. No entanto, a leitura deste e de outros títulos de Lefebvre, introduzido localmente pelo professor José de Souza Martins, professor emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), foi difundida e apresenta importantes rebatimentos na publicação de textos referenciais por autoras como Ana Fani Alessandri Carlos, Amélia Luisa Damiani, e Fraya Frehse.

11 In: *Interview with Lukasz Stanek about Henri Lefebvre, “Toward an Architecture of Enjoyment” and the Use Value of Theory* – <http://societyandspace.org/2014/05/07/on-18/>

12 Idem

13 Em “*Achitecture as Space, Again? Notes on the Spatial Turn*” Lukasz Stanek traça um breve panorama de como o espaço esteve sempre presente na historiografia da arquitetura e de que forma as formulações de Henri Lefebvre abrem novas perspectivas para uma disciplina que contribui para a produção do espaço.

## Por uma Arquitetura do Gozo

*“O consumo, ou, melhor, o uso, mesmo que caricatural de trabalhos e espaços deve prover o gozo.” Henri Lefebvre*

Durante sua pesquisa, Stanek se deparou com texto até então inédito de Henri Lefebvre: *“Toward an architecture of Enjoyment”*, escrito em 1973. Por meio de uma escrita solta, entrelaça leituras filosóficas de Georg. W. F. Hegel, Karl Marx, e Friedrich Nietzsche à poesia de André Breton, a arquitetura, embora aparentemente protagonista desde o título – referência explícita à Le Corbusier<sup>14</sup> –, é diluída e cotejada ao longo dos capítulos pela filosofia, a antropologia, a história, a psicologia e a psicanálise, a semântica e a semiologia, e a economia.

Segundo Stanek, na introdução do livro que foi editado por ele e publicado em 2014, é justamente por meio de um encontro transdisciplinar que conceitos como espaço e cotidiano puderam ser formulados por Lefebvre, que assim pôde endereçar questionamentos específicos à arquitetura provocada a repensar seu papel para além de uma restrição disciplinar de divisão do trabalho. Ao longo de *“Toward an architecture of Enjoyment”*, em busca de uma arquitetura do “gozo”<sup>15</sup>, Lefebvre relaciona a importância de espaços de lazer, sem fins produtivos, a uma experiência do corpo. Um corpo entendido como protagonista de uma prática poética<sup>16</sup> intensificada pela experiência vivida. Para tanto recorre a uma noção de “projeto no sentido mais forte, o que implica num apelo à utopia e ao imaginário” de forma a engendrar um “pensamento (arquitetônico), à sua maneira, teórico e prático (associado a uma prática, suas dificuldades e lutas)” (LEFEBVRE, 2014, p.26). De acordo com

14 *“Vers un Architecture”* ou *“Toward an Architecture”* é o título original do livro que reúne os ensaios escritos por Le Corbusier para a revista *L'Esprit Nouveau*, publicado em tom de manifesto em defesa dos ideais modernos, em 1927.

15 A tradução do termo *jouissance* do francês para *enjoyment*, em inglês, é fruto de uma escolha entre editor e tradutor, que recorrem ao termo tal como empregado por Lacan. Seguindo essa chave, de acordo com uso na psicanálise o termo é traduzido como “gozo” para o português.

16 “O que eu chamo de ‘prática poética’ é intensificação da experiência vivida associando-a ao mundo percebido, acelerando as interações e interferências do corpo e de seu entorno”. (LEFEBVRE, 2014, p.35)

Stanek “para Lefebvre o corpo é o modelo de produção do espaço, ao mesmo tempo material, experiencial, representado ou imaginado” (STANECK *apud* LEFEBVRE, 2014, p. Lii).

Lefebvre tensiona no texto as diversas formas de produção do espaço pela arquitetura, polarizada entre o monumento – histórico e simbólico – e o edifício – moderno e autônomo<sup>17</sup> –, donde infere que a proliferação de edifícios reduzidos a seu valor de comunicação e troca, signo e coisa, acaba por apenas reiterar estruturas de poder.

## DOIS ESTUDOS DE CASO PRESENTES EM EXPOSIÇÕES DO CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE (CCA)

A produção de dois grupos britânicos em atividade, MUF - *Art and Architecture* e Assemble, apresenta similaridades metodológicas no emprego de diversas ferramentas na produção do espaço. Ambos partem de experiências com engajamento do público na elaboração do programa arquitetônico, e dão ênfase a processos participativos. Destacam-se por intervenções que questionam a produção de obras icônicas com autoria individual, voltando-se para a cidade e seu cotidiano como vetor de ação, pautados pela observação e reflexão em contextos específicos. São mobilizados por abordagens que se distanciam do protagonismo do projeto como elemento determinante das transformações do espaço, sem com isso preterir o emprego de um saber técnico específico.

17 “A destruição do sentido e dos valores, não tendo nenhum substituto válido, deixou para trás apenas o que era irrisório: espaços pobres para a pobreza, espaços que, no entanto, tinham um elemento revolucionário: terra arrasada, *tábula rasa* para o que era possível ou impossível”. (LEFEBVRE, 2014. p.20)

## Cavalos falsos planejam parque de verdade

Liza Fior arquiteta fundadora do grupo MUF, uma rede de colaboradores que atua desde 1994<sup>18</sup>, descreve sua prática como pioneira e inovadora em projetos que abordam infraestruturas sociais, espaciais e econômicas na esfera pública:

“... nós éramos suspeitas só porque éramos mulheres e compartilhávamos esse interesse pelo espaço público, vindas de disciplinas díspares como arte, arquitetura e teoria urbana e durante a última administração conservadora, era super excêntrico interessar-se pelo espaço público. O dinheiro só era gasto em espaços públicos se você pudesse provar que estava trazendo investimentos privados para um bairro. Assim, o trabalho inicial do MUF foi uma crítica criativa disso” (FIOR, 2010)<sup>19</sup>.

A aproximação crítica diante das encomendas é característica do grupo que valoriza processos, pesquisa, entrevistas com as diversas partes e interesses envolvidos – governo, clientes, moradores, etc. – além da colaboração de consultores de outros campos do conhecimento. Somente após o mapeamento das complexidades a proposta pode ganhar consistência, o que por outro lado dificulta a elaboração de respostas imediatas<sup>20</sup>. Os projetos do MUF tendem a uma maior indeterminação de protocolos e usos o que, assim como nas propostas artísticas identificadas com o termo “arte relacional”, contribui para se explicitar as relações de força e por consequência favorecer a constituição de uma esfera pública.

“*Broadway Estate Community Garden*” (2005) exemplo emblemático da prática do MUF, é um jardim comunitário contíguo a um conjunto habitacional, em Tilbury, na Inglaterra. Este projeto integrou a exposição “Ações, o que você

18 O grupo inicia suas atividades em 1994, com duas arquitetas, Liza Fior e Juliet Bidgood, a artista Katherine Clark e a escritora e teórica da arquitetura Katherine Schofield. Diversos colaboradores passaram pelo grupo que altera constantemente sua configuração.

19 Em entrevista concedida a Florian Heilmeyer. In: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/index.php?cat=Interview&nr=27>, consultado em 05/09/2017

20 Segundo Fior, o grupo empenha muito tempo para atividades processuais, o que implica na necessidade de se reestruturar o planejamento financeiro do escritório, uma vez que o levantamento e o projeto se estendem, e as encomendas, públicas ou privadas, dificilmente dão margem para serem renegociadas de forma a cobrir essas despesas.

pode fazer com a cidade”, resultado de uma pesquisa desenvolvida pelo *Canadian Center for Architecture (CCA)*, que após sua exibição no Canadá, em 2008-2009, integrou o módulo “Modos de Agir” da X Bienal de Arquitetura de São Paulo, no Centro Cultural São Paulo, em 2013.

A pesquisa do CCA voltava-se a identificar ações desempenhadas por pessoas, “e até por arquitetos”<sup>21</sup>, que “trabalhando de fora da arquitetura, ao tomar decisões arquitetônicas, buscaram reverter processos de alienação e consumo”<sup>22</sup>, ou conforme Lefebvre, incentivam processos de atribuição de sentido, em que o valor de troca da cidade possa ser rebaixado ao se restituir seu valor de uso.

Giovanna Borasi, coordenadora da pesquisa, destaca a necessidade de se constituir um repertório de novas ferramentas de enfrentamento aos problemas urbanos, e para isso determina quatro eixos para a exposição: caminhada, jogo, reciclagem e jardinagem. Conferindo importância política ao engajamento de grupos e comunidades que atuam de forma a criticar no espaço urbano as relações sociais e os modelos econômicos vigentes, Borasi entende sua pesquisa como provocação para que novas ideias sejam integradas a processos de decisão e planejamento das cidades.

O projeto em Tilbury, inserido no eixo voltado à ferramenta do jogo, responde a uma iniciativa governamental para o desenvolvimento estratégico de uma região no estuário do Tâmesa, próxima a Londres. A retórica oficial de estruturar comunidades sustentáveis que cresceram em torno de novas atividades econômicas na região adotava um modelo que não era compreendido como representativo do contexto local e de sua diversidade.

Ao responder a uma encomenda da municipalidade para desenvolver o projeto de um parque numa área descampada entre conjuntos habitacionais,

21 <http://www.cca.qc.ca/en/issues/12/what-you-can-do-with-the-city/32473/9-of-99-actions>, consultado em 05/09/2017

22 Idem

MUF colocou-se primordialmente como mediador do processo entre moradores e prefeitura. Após descobrirem que a área gramada a ser trabalhada servia de pasto para cavalos, o grupo dedicou-se a reconstruir a história local em busca de outras informações omitidas pelo direcionamento do programa oficial. Um mapeamento buscou estruturar uma rede de participantes dispostos a contribuir para o adensamento da informação e o engajamento local na tomada de decisões.

As crianças foram as primeiras envolvidas e, por meio de jogos desenvolvidos na escola local, elaboraram narrativas que reverberaram em suas famílias e pares, engajando-os no processo. Cartazes e um *website* divulgaram informações e registros das atividades, ampliando a participação coletiva na determinação do programa de necessidades a ser desenvolvido.

Como resultado, o projeto contemplou acomodações de terreno com muros gabião, e uma cobertura de vegetação rasteira, de forma a configurar áreas destinadas a banhos de sol, um espaço protegido para acomodar um *playground* infantil, e um picadeiro para passeios a cavalo. A partir da etapa de interpretação do espaço, descobriu-se que os cavalos não eram uma casualidade ou reflexo do abandono da área, mas um aspecto celebrado da cultura local, o que foi explicitado pelos jogos desenvolvidos com as crianças que realizaram um desfile com fantasias de cavalo confeccionadas por elas (figura 1).



Figura 1: Atividades com crianças como processo de elaboração do projeto *Broadway Estate Community Garden*, em Tilbury, 2005  
Fonte: <http://www.muf.co.uk/portfolio/tilbury> (MUF:consultado em 07/12/2017)

As fotos que ilustram o projeto, tanto na exposição do CCA – sob o título de “Ação nº 65, Cavalos falsos planejam parque de verdade” –, quanto em publicações, destacam os registros processuais, as fantasias e as cabeças de cavalo de papelão. As fotos do projeto concluído, normalmente valorizadas pelos meios de publicização da arquitetura, dizem muito pouco sobre a transformação física do local (figura 2). A divulgação do projeto bem como seu sucesso é entendida pela importância de seu processo participativo, que alterou expectativas, mediou e contornou interesses e agregou moradores na tomada de decisões sobre seus futuros usos (figura 3).

Registros fotográficos das ações, cartazes de comunicação e outros itens processuais expressam de forma mais clara o trabalho do MUF, que tensiona a noção de projeto fundamentado na abstração parcelar da realidade e implica a produção de arquitetura em processos complexos, atento a simultaneidades e multiplicidades contrariando respostas normativas e tecnocráticas.



Figura 2: Usos do Broadway Estate Community Garden Tilbury, MUF, 2005  
Fonte: <http://www.muf.co.uk/portfolio/tilbury> (MUF: consultado em 07/12/2017)



Figura 3: Usos do Broadway Estate Community Garden Tilbury, MUF, 2005  
Fonte: <http://www.muf.co.uk/portfolio/tilbury> (MUF: consultado em 07/12/2017)

Segundo Markus Miessen :

“...a maior diferença entre a prática espacial crítica e os processos empregados pela arquitetura convencional, está em como as relações entre indivíduo e lugar são espacializadas e, ademais, pela maneira como a localização geopolítica e as narrativas são orientadas por agendas sociais com atitude política claramente demarcada e comunicável, embora, às vezes silenciosamente.”(MIESSSEN, 2016, p.33).

### Outros Arquitetos

Negar o programa preestabelecido, ou inventar projetos, é algo destacado por Lewis Jones, arquiteto fundador do coletivo inglês *Assemble*, em entrevista concedida a outro projeto do CCA: “*The Other Architect*”<sup>23</sup>. A exposição de mesmo nome foi também exibida no departamento de arquitetura e planejamento urbano da Columbia University<sup>24</sup>. Com curadoria de Giovana Borasi, “*The Other Architect*” dá continuidade a sua linha de pesquisa em torno de um entendimento ampliado da prática arquitetônica com o emprego de novas ferramentas projetuais e modos de atuação que se alinham e se aproximam de intervenções artísticas dirigidas a um enfrentamento mais próximo da realidade social, sobretudo quando esses trabalhos se inserem no complexo contexto urbano contemporâneo.

*Assemble* traz em seu significado um duplo sentido, traduzido como uma congregação, mas também como a construção de algo pela junção das partes. O grupo intensifica os questionamentos acerca de ações colaborativas com intervenções na esfera pública, e foi criado em 2010 por dezoito pessoas com diversas formações – arquitetura, filosofia, história, técnicos em construção e teatro, o que concede um caráter performático às suas ações. Durante um

<sup>23</sup> <http://www.cca.qc.ca/en/issues/20/the-other-architect/32175/file-under-other-interviews>, consultado em 05/09/2017

<sup>24</sup> <https://www.arch.columbia.edu/exhibitions/37-the-other-architect>, consultado em 05/09/2017

período de férias o grupo reuniu-se para realizar uma intervenção temporária utilizando materiais reciclados, doações, e força de trabalho do grupo junto a mais de cem voluntários para transformar um posto de gasolina desativado em um cinema – o “Cinerolium” (figuras 4 e 5). Com essa intervenção testaram alternativas a seus empregos formais e chamaram a atenção para o potencial de uso de inúmeros postos de gasolina desativados no Reino Unido, onde em áreas de rápido crescimento e valorização imobiliária a disputa por espaços de lazer torna-se causa emergente.



Figura 4: posto de gasolina desativado que foi utilizado pelo Assemble, em 2010.  
Fonte: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=2](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=2) (Assemble: consultada em 07/12/2017)



Figura 5: Cinerolium, Assemble, 2010  
Fonte: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=2](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=2) (Assemble: consultada em 23/05/2017)

Desde as primeiras intervenções temporárias, sem imposições ou clientes, até as atuais encomendas oficiais, o grupo busca manter sua autonomia. Jane Hall, arquiteta que integra o coletivo, afirma em entrevista concedida para a exposição do CCA<sup>25</sup> que o Assemble criou um processo de agenciamento para sua própria atuação de forma a conseguir determinar a influência de suas ações e interferir nas etapas que antecedem as encomendas, questionando o propósito dos projetos. Assim como MUF, envolvem o público ativamente nas etapas de pesquisa, definição de programa e ensaio de usos, mas tem como diferencial um trabalho próximo aos seus colaboradores, com envolvimento direto e “mão na massa” em etapas de prototipagem, pesquisa e desenvolvimento de componentes e materiais que informarão as soluções construtivas empregadas em suas obras.

25 In: <<https://www.cca.qc.ca/en/events/38075/assemble-collective-practice>> consultado em 10/12/2017

O projeto “New Addington, Central Parade” (2012-2013) foi o primeiro trabalho comissionado do grupo que, para realizar melhorias em uma praça em Croydon, subúrbio de Londres, vivenciou um período de residência de nove meses junto a ativistas locais. Nesse período identificaram moradores, empresas e centros comunitários ativos para fomentarem atividades e determinarem em conjunto as proposições de intervenção física.



Figura 6: Divulgação da Central Parade, etapa de residência para a elaboração do projeto em New Addington, 2012-2013  
 Fonte: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=7](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=7) (Assemble: consultado em 7/12/2017)

Antes do início das obras definitivas, um festival foi organizado para que os novos usos fossem ensaiados (figura 6), com peças prototipadas na escala 1:1 (figura 7), incluindo: um palco, uma rua para pedestres, a reorganização de um mercado e um conjunto de infraestruturas para jovens e crianças. Desse ensaio derivou a intervenção definitiva, que reafirmou a importância das áreas destinadas aos pedestres revertendo vias de tráfego local, e o plantio de árvores para ampliar áreas sombreadas. O palco tornou-se permanente e áreas para prática de skate e outros esportes foram adicionadas (figura 8), assim como uma sinalização para comunicação e articulação dos diversos grupos interessados no uso do local, o que também se deu por meio de um *website*.



Figura 7: New Addington, Central Parade, Assemble, 2012-2013  
 Fonte: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=7](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=7) (Assemble: consultado em 7/12/2017)



Figura 8: New Addington, Central Parade, Assemble, 2012-2013  
 Fonte: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=7](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=7) (Assemble: consultado em 7/12/2017)

Embora nenhum de seus participantes tenha formação em arte, o processo de trabalho em *New Addington* empregou estratégias comuns ao campo artístico ao se aproximar de uma região e sua comunidade. O trabalho parte de um período de residência no local de intervenção envolvendo a mediação do público implicado, e resulta em efetiva transformação do espaço por meio de um inventivo processo nas etapas de transformação do espaço. Por essa disposição para experimentar e cruzar fronteiras, o grupo predominantemente formado por arquitetos, foi o primeiro a obter o reconhecimento do tradicional prêmio Turner, em 2015, e assim inauguraram uma polêmica no meio artístico inglês<sup>26</sup>.

### Entre campos

Os estudos de caso aqui apresentados respondem a encomendas públicas endereçadas a grupos de arquitetos com o propósito de intervir e projetar espaços de lazer em áreas periféricas e consideradas problemáticas no grande centro urbano de Londres. Ainda que em pequena escala, são êxitos de intervenções numa esfera micropolítica.

A participação do público provocada por esses projetos não prescinde de uma resposta construtiva de transformação do espaço, mas demonstra uma preocupação em se adensar o projeto por meio de processos de levantamento de conteúdos e períodos de residência que informam as propostas, afinal, “o espaço fala, e faz o que diz” (LEFEBVRE, 2014, p.11).

Para além da tentativa de classificar, ou de se validar o emprego do termo “prática espacial crítica”, fica evidente que novas metodologias vêm sendo mobilizadas em projetos e intervenções repercutindo questões levantadas por

26 Ver por exemplo o destaque que mídia inglesa deu ao fato: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/08/assemble-turner-prize-architects-are-we-artists> (consultado em 09/12/2017)

Henri Lefebvre nas décadas de 1960-70, e demonstram o potencial da arquitetura para além da produção de edifícios.

Em recente conferência realizada em São Paulo<sup>27</sup>, a convite da 11ª Bienal de Arquitetura de São Paulo, Jane Hall do coletivo *Assemble* ressaltou que o projeto não é a etapa mais importante de seu trabalho, assim como o edifício não sintetiza a noção de projeto. Para o grupo, projeto e edifício são apenas meios capazes de legitimar e apresentar atividades numa esfera pública de forma a garantirem e amplificarem o seu potencial de uso.

Caminho semelhante é empregado pela arquiteta e colaboradora do MUF Mel Dodd, no texto “Quem faz o projeto”. Ao criticar o rígido plano de trabalho do RIBA (*Royal Institute of British Architects*), Dodd defende o emprego de práticas espaciais “múltiplas e díspares que ofereçam desvios entre o oficial e não oficial, o normativo e o ilegal, o planejado e o informal, muitas vezes negociando seus meios à medida que se apresentem.” (DODD, 2017, p.257)

Assim como a arte que propõe ações participativas e colaborativas em instituições, ou em espaços não convencionais, a arquitetura também se insere como parte de uma equação mais complexa na produção do espaço no mundo contemporâneo. Junto de uma produção artística recente, em diálogo próximo, ou diluindo-se conjuntamente em uma “prática espacial crítica”, a arquitetura ainda apresenta habilidades de resposta à polaridade identificada por Keller Easterling, com capacidade de sensibilizar o debate acerca da apropriação política das cidades, e contribuir para a produção de sentido e gozo do espaço público.

27 Jane Hall apresentou projetos do grupo *Assemble* em uma conferência realizada na Praça da Artes em São Paulo, na programação da 11ª Bienal de Arquitetura de São Paulo no dia 6 de dezembro de 2017.

### Nota sobre uso de imagens.

As imagens que ilustram este artigo foram utilizadas sob permissão dos respectivos autores. Agradeço à Mel Dodd e Liza Fior pela autorização de uso das imagens do Muf architecture/art, e Karim Khelil por responder em nome do Assemble.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourriaud, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins, 2009.

Borasi & Zardini. Actions: What you can do with the City. CCA, Quebec, Montreal, 2008-2009.

Dodd, Mel. Quem faz o Projeto (2017). In: Contracondutas ação político-pedagógica. Tonetti, Nobre, Mariotti e Barossi (ed.). São Paulo: Editora da Cidade, 2017, p. 253-258.

Gillick, Liam. Proxemics. Selected Writings (1988-2006). Zurich: JRP/Ringier, 2006.

Easterling, Keller. Stones in the Water. Architecture in the flow of infrastructural Space (2012). In: CHIPPERFIELD, LONG, BOSE (ed.). Common Ground a critical reader. Venice: Fondazione La Biennale di Venezia, 2012, p. 41-46.

Fabrini, Ricardo. Fronteiras entre arte e vida. In: Arte e Filosofia, Ouro Preto, nº17, Dezembro, 2014, p. 41-60.

Kwon, Miwon. One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity. Cambridge, MIT Press, 2002.

Lefebvre, Henri. O Direito à Cidade. São Paulo: Centauro, 5ª edição, 1991.

The production of Space. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1991.

Toward an Architecture of Enjoyment. Stanek, Lukas (ed.) Minneapolis: Minnesota Press, 2014.

Miessen, Markus. Crossbenching. Toward Participation as Critical Spatial Practice. Berlin: Stenberg Press, 2016.

Tschumi, Bernard. Arquitetura e Limites II (1981). In: Nesbitt (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura. São Paulo, Cosac Naify, 2ª edição, 2008.

Stanek, Lukasz. Architecture as Space, Again? Notes on the 'Spatial Turn'. In: SpecialeZ, Vol. 4, 2012, p. 48-53.

#### Fontes eletrônicas

Heilmeyer, Florian. Interview 27 MUF Art and Architecture, 2010. In: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/index.php?lang=en&cat=Profil&nr=27> (consultado em 9/12/2017)

Elden, Stuart. Interview with Lukasz Stanek about Henri Lefebvre, "Toward an Architecture of Enjoyment" and the Use Value of Theory. Maio de 2014. In: <http://societyandspace.org/2014/05/07/on-18/> (consultado em 9/12/2017)

Higgins, Charlotte. Turner prize winners Assemble: 'Art? We're more interested in plumbing' Dezembro de 2015. In: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/08/assemble-turner-prize-architects-are-we-artists> (consultado em 9/12/2017)

<http://www.cca.qc.ca/en/issues/20/the-other-architect/32175/file-under-other-interviews> (consultado em 9/12/2017)

[www.assemblestudio.co.uk/](http://www.assemblestudio.co.uk/) (consultado em 9/12/2017)

[www.cca.qc.ca](http://www.cca.qc.ca) (consultado em 9/12/2017)

[www.muf.co.uk/](http://www.muf.co.uk/) (consultado em 9/12/2017)



**Assim vivem as corruíras**

***Así viven los cucaracheros***

***Thus wrens live***

***Mario Rui Feliciani***

*Fotógrafo, Jundiaí, SP, Brasil, mruifel@gmail.com,  
www.mruifotos.com*

## Resumo

Ensaio fotográfico. A cidade grande e a cidade de médio porte, com fortes marcas rurais de reserva florestal e plantações de frutas, percorridas pelo olhar perscrutador. As práticas do espaço (na expressão de Michel de Certeau) e alguns de seus praticantes, principalmente os excluídos da função econômica da cidade, da produção.

**Palavras-Chave:** Fotografia. Ocupação. Urbano. Rural. Cidadania.

## Abstract

Photo essay. The big city and the mid-sized town with strong rural marks of forest reserve and fruit plantations, covered by a searching eye. The practices of the space (in the expression of Michel de Certeau) and some of its practitioners, especially those excluded from the economic function of the city and from production.

**Keywords:** Photography. Occupation. Urban. Rural. Citizenship.

## Resumen

Ensayo fotográfico. La ciudad grande y la ciudad de mediano porte, con fuertes marcas rurales de reserva forestal y plantaciones de frutas, recorridas por la mirada escrutadora. Las prácticas del espacio (en la expresión de Michel de Certeau) y algunos de sus practicantes, principalmente los excluidos de la función económica de la ciudad, de la producción.

**Palabras clave:** Fotografía. Ocupación. Urbano. Rural. Ciudadanía.

## O ESPAÇO TOMADO PELOS MIÚDOS

*O que mais há na terra, é paisagem.  
José Saramago (2013, p.9)*

O espaço se toma pelas pessoas. Por mais que se coíba esse seu furto legítimo pelos que nele vivem, o formigueiro humano acaba se impondo. Eliminam-se algumas formigas, mas outras trepam por baixo da calça. Escapam o risco de amor na árvore, a pintura no muro, o fungo tolerado ou a simples disposição do objeto deslocado. Tudo o que é tratado com descaso pelo poder institucional, mas que imprime ao lugar o que nele pode haver de caseiro, reconhecível.

E tudo se liga ao chão. O povo institucionalizado se eleva. O povo miúdo<sup>1</sup> se agarra ao térreo, à calçada, ao asfalto.

<sup>1</sup> A expressão "miúdo" neste texto não significa "criança". É metáfora afetiva usada para se referir à parcela dos cidadãos alijada de todo ou quase todo privilégio social ou econômico.

A corruíra é boa metáfora. É pássaro que sabe voar, mas gosta de andar. Miúdo, rápido, fuçador de cantinhos. Cor de miscigenado, camuflado na terra. Seu outro nome é garrincha, outro rápido, que praticou sua arte nos pequenos espaços. Herói nacional. Herói improvável.

Bicho pequeno, "tem que ficar esperto". Sempre alerta.



Figura 1: Ninho construído para corruíra. Se o bloco tem 19 de altura, as aberturas para entrada têm 2.5 cm de lado. Não podem ser maiores ou ela não se sente segura.



Figura 2



Figura 5: desobediência



Figura 6: pé ante pé



Figura 3



Figura 4



Figura 7: já vamos



Figura 8: pausa



Figura 9



Figura 10



Figura 11

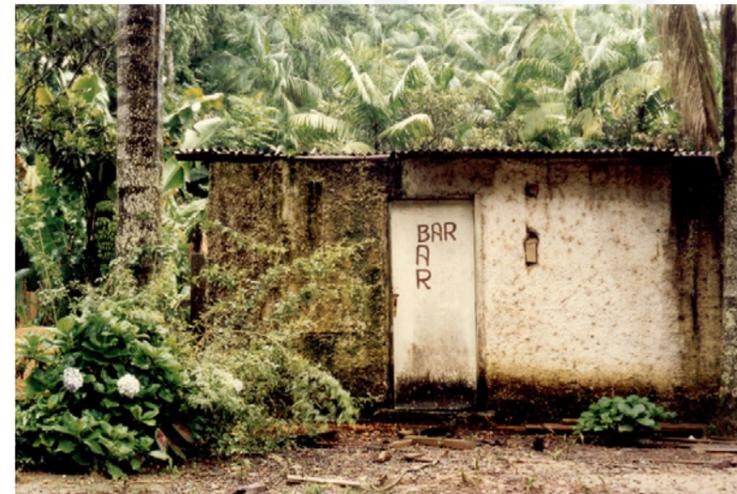


Figura 15



Figura 16



Figura 12



Figura 13: Valeu, Rayani, Bonai, hAS, Lucas, SJJ, FQP, Rosana



Figura 14



Figura 17: grafite de baixo relevo em taipa



Figura 18

### Rural e urbano

O confronto do urbano com o rural é armadilha quase inevitável. Não se identifica, entretanto, ao mudar o olhar deste para aquele, alteração da própria atitude estética. As formas do campo, composição "fractal", versus as da cidade, composição "esquadro", aparentemente tão distintas, não se diferenciam de fato na busca da abstração. No tema talvez não se possa dizer o mesmo, já que a própria ocupação do espaço é distinta. Na cidade o espaço é exíguo, para as camadas menos favorecidas, e no campo ele sobra. Na cidade é mutante. No campo, permanente. Na cidade, realidade. No campo, idílio.

E, em qualquer canto, estão as marcas dos miúdos.



Figura 19



Figura 20



Figura 22



Figura 23



Figura 21



Figura 24: De onde vêm e o que veem



Figura 25



Figura 26

### Para o muito alto

Independente da fé de quem registra, as formas populares de manifestação da crença no sagrado são sempre encantadoras: o salmo pintado na pedra da beira do caminho; a maçã de amarração de amor, Eva de matriz africana, em cama de flores do chão; ou a pequena capela de múltiplas crenças, sincrética, lembrança da morte de alguém em desastre de carro naquele ponto da estrada, invadida pela trepadeira. Tudo é doçura.



Figura 28



Figura 27: De onde vêm e o que veem



Figura 30



Figura 29

### A dona da casa virada em dona da cidade

Uma das maiores transformações do século XX, a condição social da mulher traz alterações significativas para a paisagem urbana. A outrora protagonista quase exclusiva da vida privada realizou importante movimento em direção à vida pública, embora não tenha (ainda?) abandonado o privado na (des)medida masculina.

A fotografia urbana se influencia por esse fenômeno, tanto naquelas em que as mulheres são representadas, em que aparecem no mais das vezes sozinhas ou acompanhadas de outras; quanto naquelas em que as marcas de sua passagem ou ausência se fazem notar, como no menor cuidado recente às manutenções das casas.

### Do alto

No espaço privado a tecnologia ocupa posição dominante. Em cada cômodo da casa há sempre dois ou mais dispositivos eletrônicos, mas essa dominação tem expandido seus tentáculos para fora. Nas ruas das cidades, não mais são livres as corruíras.

Sorradeiras, imaginavam-se solitárias ou cercadas de iguais no seu ciscar. Agora já sabem que, em cada alto, há uma câmera que, sob o pretexto de protegê-las e à cidade, na verdade as vigia. Não há mais clandestinidade peralta nos seus atos.

Em cada ponto, uma máquina delatora. Só o grande número protege os miúdos que, anônimos e encapuzados, perdem-se na multidão.



Figura 30: Antes era sozinha na janela



Figura 31



Figura 32



Figura 33

### **Por fim**

A identificação dos fundamentos do espaço praticado pela população economicamente menos poderosa, quando se olha por esta fotografia, mostra que é apenas aparente o efeito do tamanho da cidade ou da condição rural versus urbana da mesma. Ficam mais claras, nas marcas das ruas, as influências da improvisação das necessidades da vida diária e o atrevimento estético, religioso e de encontro entre as pessoas, com que a população de corruíras ousa invadir o espaço institucional, armada de suas inconveniências de classe desfavorecida.

---

### **REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA**

SARAMAGO, José. Levantado do Chão. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.



## **Superfícies de Contato Urbanas: Arquitetura, Espetáculo, Arte, Cidade**

*Interfaces urbanas: arquitectura,  
espectáculo, arte, ciudad.*

*Urban Interfaces: Architecture,  
Spectacle, Art, City*

*Renata Latuf de Oliveira Sanchez  
Arquiteta e Urbanista. Doutoranda na FAU-USP,  
São Paulo, Brasil. [renata.sanchez@usp.br](mailto:renata.sanchez@usp.br)*

## Resumo

Este artigo tem como eixo central de análise o conceito de interface no contexto urbano, isto é, as superfícies de contato existentes na cidade, que se dão a partir de diferentes perspectivas, relacionadas à arquitetura, à arte e à tecnologia. Frente a um mundo cada vez mais codificado e reduzível a dados informacionais, com espaços urbanos em constante mutação e movimento, distâncias comprimidas mediadas por dispositivos eletrônicos, questiona-se como transformar uma vivência urbana tradicional e física em uma vivência mais ampla e virtual, ao mesmo tempo em que seja garantida uma ação participativa e não somente interativa. São analisados três estudos de caso de estruturas urbanas que passaram por processos de reinterpretação, a saber: a renovação urbana empreendida no High Line Park, em Nova Iorque; a ideia de um parque no Minhocão, em São Paulo; e a transformação urbana promovida pela retirada do viaduto Perimetral no centro do Rio de Janeiro. Tais exemplos dão base à discussão sobre diversas formas de interação com a cidade, sob aspectos de vigilância e controle, cidade como espetáculo, fruição do espaço público, prazer e entretenimento, interação vs. participação, valor de uso vs. valor de troca.

**Palavras-Chave:** Cidade digital. Interface. Renovação Urbana. Espaços interativos. Espaço Urbano.

## Resumen

Este artículo tiene como eje central de análisis el concepto de interfaz en el contexto urbano, es decir, las *superficies de contacto* existentes en la ciudad, que se dan a partir de diferentes perspectivas, relacionadas a la arquitectura, al arte y a la tecnología. Frente a un mundo cada vez más codificado y reducible a datos informativos, con espacios urbanos en constante mutación y movimiento, distancias comprimidas mediadas por dispositivos electrónicos, se cuestiona cómo transformar una vivencia urbana tradicional y física en una vivencia más amplia y virtual, al tiempo que se garantiza una acción participativa y no sólo interactiva. Se analizan tres estudios de caso de estructuras urbanas que pasaron por procesos de reinterpetación, a saber: la renovación urbana emprendida en el High Line Park de Nueva York; la idea de parque en el Minhocão, en São Paulo; y la transformación urbana promovida por la retirada del viaducto Perimetral en el centro de Río de Janeiro. Estos ejemplos dan base a la discusión sobre diversas formas de interacción con la ciudad, bajo aspectos de vigilancia y control, ciudad como espectáculo, fruición del espacio público, placer y entretenimiento, interacción vs. la participación, valor de uso vs. valor de cambio.

**Palabras-Clave:** Ciudad digital. Interfaz. Renovación urbana. Espacios interactivos. Espacio urbano.

## Abstract

This paper focuses its analysis on the concept of interface in the urban context, that is, the contact surfaces that exist in the city, experienced from different perspectives, related to architecture, art and technology. In face of an increasingly codified and informational-data-reducible world, with constantly changing urban spaces, compressed distances mediated by electronic devices, the question of how to transform a traditional and physical urban experience into a broader and virtual experience is crucial, while guaranteeing a participatory action instead of a merely interactive one. Three case studies of urban structures that have undergone reinterpretation processes are analysed: the urban transformation undertaken at High Line Park in New York; the idea of a park on Minhocão, in São Paulo; and the urban changes promoted by the removal of the Perimetral viaduct in the center of Rio de Janeiro. Such examples give rise to the discussion about various forms of interaction with the city, under aspects of surveillance and control, city as spectacle, public space fruition, pleasure and entertainment, interaction vs. participation, use value vs. exchange value.

**Keywords:** Digital city. Interface. Urban renovation. Interactive Space. Urban Space.

## INTRODUÇÃO ÀS INTERFACES URBANAS

O conceito de “interface”, do mesmo termo em inglês que significa “superfície de contato”, recebe no contexto atual novas funções e proporções, em decorrência de um “cibridismo” cada vez maior nas cidades e sociedade. Cunhado por Peter Anders, o “cibridismo” parece ser uma peça-chave no entendimento de que tipo de mundo está sendo formado atualmente pelas novas tecnologias e possibilidades trazidas pelo aparato virtual. Assim, propõe-se analisar de que forma essa cultura híbrida que invadiu as relações interpessoais e espaciais mostra-se como fenômeno no campo arquitetônico e urbano, através de alguns exemplos que aproximam a cidade e a arquitetura a essas tecnologias e a essa outra realidade.

Frente a novas formas de interação com a cidade e o espaço construído devido a um mundo cada vez mais acelerado (Virilio, 2012) e reduzível a dados informacionais, ficam as questões: como transformar uma vivência tradicional, física, em uma vivência mais ampla, virtual, expandida? Como interagir com a cidade (organismo vivo e espaço construído), levando-se em conta uma

crescente “despersonalização” das ações, ao mesmo tempo em que essa impessoalidade leva a níveis absurdos de individualismo e à dúvida sobre uma participação efetiva no tecido urbano? Como operar no cruzamento dos dados com o espaço público?<sup>1</sup> De que modo as cidades se mostram como interface para as ações humanas? Tais perguntas evidenciam-se constantemente com o aumento do uso das tecnologias informacionais, de mecanismos de vigilância e também dos “circuitos de prazer e entretenimento” (Bruno, 2013, p. 53), que se tornam um eixo principal nas análises sobre o fenômeno arquitetônico e urbano experimentado na atualidade high-tech.

As redes sociais e aplicativos de celular parecem ser o ápice de uma geração em que a massificação ou generalização da sociedade levou, contraditoriamente, a uma sobreposição do individualismo e experiências individuais às experiências coletivas. O “eu” é movido pelo “nós” numa imbricação profunda entre o “ver e ser visto”, conforme Bruno (2013).

Nessa nova escala de prazer e vivências urbanas, no espaço em constante transformação, destacam-se as performances artísticas, intervenções em fachadas cegas, além de uma dualidade entre a transformação de dados em arte e da arte em dados. Intrincada em um ambiente híbrido e também no contexto comercial, questiona-se ainda como a arquitetura é influenciada por essa realidade expandida, como se relaciona com novos circuitos espaciais/virtuais, transformando a cidade e estabelecendo relações com os indivíduos, criando valores de uso superiores aos valores de troca (dualidade intrínseca ao espaço urbano).

Com isso em mente, escolheram-se três estudos de caso urbanos dinâmicos para avaliar as transformações em suas interfaces: o High Line Park, em Nova Iorque; o Minhocão, em São Paulo; e os novos espaços propiciados pela

---

<sup>1</sup> Esse questionamento foi posto por Giselle Beiguelman, Professora da FAU-USP, na disciplina “Intervenções em Redes Urbanas – Espaços Híbridos e Expandidos na Cidade Contemporânea”, lecionada em 2015. O presente trabalho é uma versão revisada do artigo entregue como trabalho final para a disciplina, nunca embora publicado.

retirada do elevador da Perimetral, no Rio de Janeiro. Discute-se o entrelaçamento entre arte, imagem e cidade em tais espaços, por meio das seguintes intervenções artísticas: a performance da artista britânica Cally Spooner, no High Line Park; a instalação da arquiteta Luana Geiger e as projeções em fachadas cegas pelo “Festival Chave do Centro” no Minhocão; e o mural de grafite “Etnias”, do artista Kobra. Em comum, tais casos evidenciam aspectos de realidade e virtualidade, espaços de dados e espaços construídos, o ver e ser visto, o papel do artista e espectador. Todos esses tópicos aproximam-se do entendimento da cidade como superfície de contato (interface) e, como tal, de suas relações também com o “cyberespaço”.

### **RENOVAÇÕES URBANAS E SUPERFÍCIES DE CONTATO: HIGH LINE PARK (NI), MINHOCÃO (SP) E PERIMETRAL (RJ)**

As discussões sobre os espaços urbanos coletivos (“urban commons”) de David Harvey (2012) possuem relação íntima com os fenômenos observados em atuais renovações urbanas. Segundo Harvey (2012, p.74), na retomada da “rua” como um bem comum por prefeituras e urbanistas, estes propõem locais para pedestres, cafés nas calçadas, ciclovias, parques e “pocket parks”, tentativas que, no entanto, tornam-se frequentemente capitalizadas, no que ele aponta o High Line Park como um exemplo.

Harvey critica a transformação do “valor” em um bem do capitalismo. Diz que uma comunidade que luta para manter sua diversidade étnica em um bairro e protege-lo da gentrificação pode, de repente, ver os preços de seus imóveis subirem como resultado da ação de agentes imobiliários que mercadorizam o “caráter” do bairro aos mais ricos como um local multicultural, vivo e diversificado (Harvey, 2012, p.77), citando os bairros Christiania, em Copenhague e SOHO, em Nova Iorque.

Continua dizendo que o problema não é o bem comum em si, mas as relações entre aqueles que o produzem ou capturam-no em uma variedade

de escalas e aqueles que se apropriam dele para ganho privado. Há uma corrupção política urbana: produz-se algo que parece um “bem comum”, mas que na verdade promove ganhos em ações de valores privados para proprietários privilegiados.

No seio das renovações urbanas permanece a questão da gentrificação. Como reestruturar uma área sem que a mesma sofra as influências do mercado imobiliário? Parece utopia prever que uma melhoria urbana não seria seguida de um aumento dos preços dos imóveis, causada simplesmente pela valorização do local. O desafio é como integrar essas áreas renovadas às áreas mais antigas da cidade, tornando as diferenças mais graduais.

Neste contexto, lembra-se da demolição do elevador da Perimetral do Rio de Janeiro (2014), um marco de um modelo de urbanização já superado, que conta com exemplos de reformulação desses espaços em vários locais do mundo. Sua discussão esbarra na revitalização de centros históricos, locais outrora nobres, em posições estratégicas, que agora sofrem com monumentos negligenciados e problemas sociais evidenciados por tráfico de drogas e pessoas sem acesso de qualidade à educação, saúde, moradia e trabalho.

A demolição do elevador figura como ação importante na operação urbana Porto Maravilha, que visa devolver a área portuária à cidade como uma região próspera, moderna, atraente. Estruturas elevadas viárias tendem a degradar o espaço em que são instaladas ao aumentarem níveis de poluição, tráfego de veículos, ruído, além de serem elementos já conhecidos pela “falta de segurança” (ou sua sensação) que provocam, devido à escuridão e ausência de pedestres na área. Toda a conjuntura levava a região a perder valor e confirmar um caráter de passagem, inseguro e incômodo à cidade. A demolição em prol de uma “nova cidade” parece um discurso válido, porém esbarra na questão de gentrificação, pois, no contexto de renovação urbana empreendida no local, tende a valorizar os imóveis da região e levar parte da população residente - geralmente de baixa renda -, a se mudar para regiões mais baratas por não conseguir arcar com o aumento dos preços.

O High Line Park é um exemplo dessas renovações, feita em uma área degradada conferindo novo uso para uma linha férrea elevada desativada. Transformou-se em referência projetual no mundo todo, depois de valorizar o entorno e proporcionar à cidade um local de forte apelo cultural e de vivência urbana. Ali ocorrem performances artísticas, atuações, shows, exposições de obras de arte, grafite, dentre outras tantas atividades próprias do lazer cotidiano. As empenas cegas do entorno transformaram-se em grandes telas para grafiteiros de diversas partes do mundo mostrarem seus trabalhos. Ao mesmo tempo, outras servem para anúncios publicitários serem divulgados. O parque prospera e tornou-se símbolo de um espírito urbano, de uma maneira “cool” de se experimentar a cidade (Figura 1). Por anos desativada, a linha férrea pôde ser transformada em parque graças à ação de uma associação de moradores e amigos do High Line, que visionaram ali um projeto paisagístico e cultural.

Mas essa solução não deve ser um carimbo para toda e qualquer estrutura viária em um entorno decadente. É preciso observar as particularidades de cada local. O Elevado Costa e Silva – o Minhocão, em São Paulo, por exemplo, é um assunto bastante polêmico e divide opiniões quanto a seu destino futuro. O projeto da década de 1970, de Paulo Maluf, construído para melhorar o trânsito da região leste a oeste da cidade, hoje é um símbolo da degradação de uma das áreas centrais da cidade e um divisor de águas em termos urbanos e sociais. De um lado, o bairro próspero de Higienópolis, do outro, a Água Branca, que sofre com violência, tráfico de drogas, edifícios históricos mal preservados. À noite e aos finais de semana e feriados, o Minhocão torna-se um parque, fechado aos automóveis. Há diversos projetos envolvendo o local: desde propostas arquitetônicas de transformação do mesmo em parque permanente, até intervenções artísticas pontuais, como grafites (cada vez mais comuns nas estruturas de concreto) e instalações temporárias, que dialogam com a dupla função do elevado, em suas esferas de tráfego e lazer, como a piscina proposta pela arquiteta Luana Geiger em 2014, como parte da Bienal de Arquitetura em São Paulo (que incitou a permanência e participação) ou as

projeções em empenas cegas do “Festival Chave do Centro”, de 2017 (que contribuíram para a estética do local, porém convergiam para a observação passageira, linear).

Interessante, entretanto, notar como a *superfície de contato* se dá de forma diferente entre o High Line e o Minhocão. No primeiro, a maior parte dos edifícios que estabelecem um contato direto com o elevado o faz por empenas cegas: daí a transformação das mesmas em telas urbanas, em obras de arte por grafiteiros. Já no segundo, há muitas fachadas frontais adjacentes ao viaduto. Neste caso, a privacidade é perdida e um uso residencial que já é difícil frente a veículos em movimento parece ainda mais descontextualizado frente indivíduos que utilizariam o local como espaço de permanência e vivência. Outra questão é a parte de baixo dos viadutos. O High Line, por não estar confinado a uma rua com edifícios dos dois lados e ainda ter partes em que não há quaisquer edifícios à sua margem, não enfrenta tanto o problema de sombreamento da parte inferior, permitindo que outras atividades se desenvolvam ali de maneira normal. O Minhocão, entretanto, possui quase todo o seu trajeto ladeado por edifícios, paralelos a ele, o que torna a entrada de luz na parte inferior do viaduto praticamente impossível.

Outro aspecto importante é o contexto econômico social do entorno. No High Line, a região vinha há anos recebendo novos serviços e constituindo-se como novo polo empresarial, cultural da cidade. O SOHO, nas proximidades, havia passado de um bairro decadente na década de 1950 para um local boêmio e procurado pelas classes mais altas já na década de 1970. Os artistas que ali se estabeleceram em busca de alugueis mais baratos mudaram-se já na década de 1990 com o aumento dos preços devido a uma valorização do bairro causada, ironicamente, por sua própria chegada (Lynch, 2011). Muitos desses artistas acabaram indo para West Chelsea, bairro cortado pela estrutura há anos desativada do High Line. Em 2005, foi aprovado um novo zoneamento para a região (City of New York, 2005), que incentivou novas construções de alto nível, ao mesmo tempo em que previa habitações de interesse social subsidiadas pelo governo. Quando, em 2004, foi proposto o Concurso de

Projeto para transformar o High Line, a região já vinha se transformando para tornar-se um novo centro comercial e empresarial na cidade. O projeto vencedor de James Corner Field Operations e Diller Scofidio + Renfro, construído em 2009, tornou-se então referência mundial em renovação urbana e paisagismo.



Figura 1: High Line Park em Nova Iorque, em 2015. Os trilhos mantidos relembram a antiga função da estrutura. Em determinados pontos do percurso, as fachadas dos edifícios tornam-se murais artísticos ou outdoors publicitários – a realidade urbana codificada em imagens e símbolos. Foto do Autor

No caso do Minhocão, a região central de São Paulo ainda sofre com inúmeros problemas. Se, por um lado, os bairros de Higienópolis, Consolação e Santa Cecília possuem uma efervescente vida cultural, com universidades importantes rodeadas de intensa vida estudantil, restaurantes e lojas de médio-alto padrão, por outro, o centro continua sofrendo com suas ruínas, o conflito entre vida cultural e a tão questionada segurança, edifícios aos pedaços e a falta de um uso misto por diferentes grupos sociais em diferentes períodos do dia. Algumas ações recentes parecem colocar-se no intuito de transformar essa região, aos poucos, em local de maior permanência desses diferentes grupos, como a inauguração do Teatro Porto Seguro nos Campos

Elísios (não sem críticas). O potencial da região como local de pulsão urbana e cultural vem sendo redescoberto gradativamente por pequenas iniciativas, coletivos e escritórios criativos, como estúdios de design, redações, oficinas de teatro, galerias de arte, estúdios de estilistas, artistas plásticos e grafiteiros (Cella, 2015, p. 132--40), atraídos pelos baixos preços, diversidade cultural e proximidade ao transporte público. Entretanto, a falta de serviços adequados ainda é um dos muitos problemas: internet e eletricidade são comprometidas nos edifícios antigos, algo primordial no atual “cybermundo”. Essa “retomada” do centro que começa a engatinhar em São Paulo parece distante da conjuntura existente em West Chelsea quando a antiga linha férrea elevada foi reinaugurada como parque. Para o Professor da FAU-USP Lúcio Gomes Machado (apud Lamas, 2014), as situações são diferentes; “o projeto nova-iorquino atendeu uma demanda conforme a cidade se expandia em serviços e habitação de alta renda. É uma escala diferente da que você vê em relação à Avenida São João”.

A opinião pública a respeito da manutenção ou demolição do Minhocão é dividida e curiosa: uma reportagem de maio de 2015 do jornal *Folha de S. Paulo* afirmou que dentre aqueles favoráveis à demolição estava a maioria dos moradores e comerciantes locais (Sant’anna & Tomé & Gallo, 2015). O restante une-se a arquitetos, fotógrafos e advogados para defender a transformação da estrutura em parque. Uma pesquisa de setembro de 2014 feita pelo Datafolha indicava que 23% dos entrevistados desejavam que o Minhocão fosse transformado em parque, enquanto 7% pediam a demolição; os outros ou defendiam a manutenção da via para os automóveis (53%) ou não souberam opinar (17%) (G1 São Paulo, 2014). Entretanto, essa última pesquisa não ouviu somente usuários e moradores da região, mas sim o “paulistano” em geral. Assim, a opinião cresce dividida entre aqueles que vislumbram um modelo americano/europeu de lazer (baseados no High Line de Nova Iorque como principal referência), defendendo o já clichê arquitetônico “ocupar o espaço público”, nem sempre inseridos diariamente naquela realidade, e

aqueles mais afetados por qualquer intervenção ou ação sobre o elevado - a população local -, que, aparentemente, o enxerga mais como um entrave do que como uma solução. Se a construção do Elevado Costa e Silva no passado foi fruto de uma decisão unilateral pelo governo, sem contar com debates com a população da região para discutir os impactos da obra, espera-se que qualquer atitude tomada em relação ao futuro desta estrutura não repita a mesma ausência de participação popular. Ouvir os principais atingidos por qualquer obra de intervenção a ser feita no local é primordial para garantir uma cidade participativa, essa sonhada cidade de “fricção social”. O Minhocão, como “interface” na cidade, tem seu sentido alterado de acordo com os grupos sociais que se envolvem com ele: aqueles que o frequentam quando os carros são proibidos experimentam uma dimensão de entretenimento do local – uma superfície de contato enaltecida, comparada a exemplos de sucesso semelhantes em outros países, uma experiência bastante marcada pelo “ver e ser visto” a que Fernanda Bruno se refere, elevada à esfera do *cool*; em oposição, tem-se aqueles que moram nos inúmeros apartamentos que fazem a estrutura: estes experimentam a exposição nem sempre desejada, obtendo uma superfície de contato extremamente pulsante e inevitável – o “ver e ser visto” não necessariamente de maneira positiva. Assim, observa-se que não só a conjuntura existente entre o High Line e o Minhocão é bastante distinta, mas os processos envolvendo o entendimento da cidade como superfície de contato para diferentes grupos também o são. Enquanto a iniciativa de transformação do High Line em parque surge a partir de uma associação de moradores, no Minhocão ela surge a partir de uma associação primeiramente desvinculada à população local, com ativistas e arquitetos em sua composição. Além disso, o mercado nova-iorquino aproveitou o momento de incentivos a novos empreendimentos no local causado pela nova medida do plano diretor, enquanto que em São Paulo, apesar dos incentivos dados para se investir no centro já há alguns anos, através da Operação Urbana Centro e de outros planos, como o “Plano Reconstruir o Centro” do PROCENTRO e da Administração Regional da Sé (Nobre, 2009), a área continua ainda sendo vista com pouco interesse pelo mercado imobiliário.

Trata-se de uma conjuntura também bastante diferente daquela encontrada no entorno da perimetral do Rio de Janeiro. A demolição da estrutura de fato concretizou maior integração dos monumentos históricos aos espaços públicos revitalizados, como a Praça Mauá (Figura 2) e a Praça da Candelária. A implementação do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT), conectando importantes pontos do centro, interessante especialmente aos turistas (que respondem por grande receita da cidade), juntamente à construção de túneis em substituição ao elevado configura uma nova escala de cidade<sup>2</sup>, perceptível ao nível da rua. A construção de novos empreendimentos no local em curso, porém ainda lenta frente um cenário econômico incerto, transformará a imagem do local. Entretanto, a integração das estruturas antigas com as novas depende de outras questões não somente atreladas à forma física urbana, como trabalhos sociais e mecanismos de garantir permanência de moradores e estabelecimentos locais. Apesar de essas renovações urbanas aproximarem-se do que Harvey denomina “propostas capitalizadas”, isso não muda o fato de serem necessárias. Como realizá-las de maneira a unificar os espaços ao invés de segregá-los, convertendo uma “arquitetura do medo” em uma arquitetura da participação, do envolvimento, é ainda um desafio, no entanto.

<sup>2</sup> Próxima aos discursos de “cidades para pessoas”, como exaltado por Jan Gehl (2013), por exemplo, mirando-se na pedestrianização de ruas e conversão de espaços urbanos motorizados em espaços de permanência públicos.



Figura 2: Praça Mauá, no Rio de Janeiro, nova superfície de contato urbana após demolição do elevador da perimetral. Ao fundo, o Museu do Amanhã, de Santiago Calatrava. Foto do Autor

## CIDADES DA VIGILÂNCIA E DO ESPETÁCULO: APARÊNCIAS E

### EVIDÊNCIAS

Essa arquitetura do medo remete ao texto de Paul Virilio, “The Administration of Fear” (2012), em que o autor comenta sobre uma aceleração do nosso tempo, uma contração do espaço-tempo, que leva ao medo contemporâneo. Esse medo, extremamente relacionado à velocidade com que as coisas passaram a acontecer, retoma a ideia do panóptico de Michel Foucault, por meio da qual se impõe um sistema onipresente de vigilância. As novas relações que o indivíduo estabelece com o meio valendo-se dessa realidade aumentada, do “cyberespaço”, produzem o panóptico também expandido, isto é, sem barreiras físicas. Somos vigiados e controlados de qualquer lugar em que estejamos, seja por equipamentos de vigilância como câmeras, seja por nossos celulares, aplicativos ou computadores.

Mais do que isso, com a licença de deturpar a expressão foucaultiana, podemos dizer que estamos na era do “pan-óptico”: nossos olhos vão de uma imagem a outra muito rapidamente, como o movimento de “pan” do computador. Se antes o panóptico era o mecanismo máximo de controle da sociedade, hoje, este é exercido pelo conjunto de imagens que estão presentes em todo lugar de nossa vida moderna. Ao mesmo tempo, o medo que sentimos também se manifesta nesse movimento rápido dos olhos: precisamos constantemente olhar para o que vem por trás de nós, pelos lados... Presenciamos uma série de fatores que nos fazem sempre precisar desse “pan”, desse movimento rápido quase automatizado. Da mesma maneira, a sociedade tecnológica vigia tudo e todos em alta velocidade com seus olhos virtuais.

É interessante também atentar para outra ideia de Virilio: a ideia dos equipamentos como próteses da visão, que não nos permitem enxergar com totalidade e verdade. Há um conflito entre aparência/evidência, entre a superfície de contato e o contato em si. A ideia de um olhar “pan-otizado” que ao mesmo tempo não permite enxergar com verdade lembra um filme sci-fi da década de 1980, “Eles Vivem” (“They Live”, no original), de John Carpenter. No filme, nosso planeta é invadido por alienígenas, que o controlam por meio de diversas mensagens subliminares, ocultas em propagandas e outras inscrições em meios midiáticos, as quais só podem ser decifradas utilizando-se de um par de óculos de sol especial. Uma cena emblemática mostra o protagonista com os “óculos da verdade” ao caminhar pela cidade, através do qual ele pode ver a “evidência” de todas as “aparências” do espaço em que vive, tomando consciência de sua posição passiva e controlada: os signos são convertidos em significados escancarados, outdoors publicitários transformam-se em mensagens claras e imperativas, intrínsecas às imagens de caráter sexual, indutoras de consumo e obediência. Tais imperativos reforçam a mensagem que todas as escrituras urbanas e signos desejam passar; mensagens subliminares cada vez menos sutis e mais escancaradas, ao passo que os indivíduos estão cada vez mais cegos e distantes.

Essa distância do indivíduo e a supremacia da aparência frente à evidência comumente são apropriadas por projetos de renovação urbana e valorização de regiões decadentes. Não raro, a arquitetura assume papel primordial nesse processo de reinterpretação e ressignificação urbana; atrelada ao espetáculo, como em museus com projetos grandiosos, transita entre o valor de uso e o valor de troca de espaços urbanos. O High Line, por exemplo, teve em maio de 2015 a inauguração do mais recente museu de Renzo Piano em sua proximidade, corroborando o novo caráter cultural, bourgeois-bohème do local.

Outro exemplo relevante nesta discussão é o Museu do Amanhã, na região portuária do Rio de Janeiro, uma iniciativa ambiciosa da Prefeitura do Rio de Janeiro e Fundação Roberto Marinho com o Banco Santander (patrocinador máster), que recebeu projeto do renomado, porém controverso, arquiteto espanhol Santiago Calatrava, conhecido já por suas estruturas de grandes dimensões e formas inusitadas. O museu, focado no futuro das cidades e da sociedade, tem uma curadoria baseada em dispositivos midiáticos e uma proposta de interatividade com o espectador. O papel do museu de expor a história é reformulado de maneira a apresentar o futuro, o amanhã. Tal papel é refletido na arquitetura extremamente tecnológica (apesar do projeto expográfico ser bem mais tímido neste quesito), ao mesmo tempo em que a construção se torna um marco para a paisagem e um atrativo econômico da região. Possuir um “Calatrava” traz status para a cidade, podendo impulsionar novas construções e projetos no entorno. Entretanto, o furor causado pela renovação da área portuária vem acompanhado da já mencionada questão da gentrificação, da diferença no trato das diferentes áreas abrangidas pela operação<sup>3</sup>, das implicações da alteração no traçado urbano nas dinâmicas

<sup>3</sup> As áreas mais próximas à primeira fase de intervenção e à orla da Baía de Guanabara, próximo à Praça Mauá e ao Boulevard Olímpico, recebem mais atenção e interesse tanto do público quanto dos investidores privados, já sendo vistos alguns novos edifícios no skyline portuário, de arquitetos consagrados internacionalmente como Norman Foster.

locais<sup>4</sup>. Inaugurado em dezembro de 2015, o museu é um sucesso de visitas. Com a inauguração do Boulevard Olímpico durante as Olimpíadas do Rio de Janeiro, em agosto de 2016, o museu pôde, enfim, ver-se integrado à Praça Mauá, onde se localiza também o Museu de Arte do Rio (MAR), além de pertencer a um novo ponto turístico da cidade na forma de uma promenade linear ao longo da Baía de Guanabara. Apesar de ser um catalisador de regenerações urbanas, a arquitetura icônica, por si própria, não é capaz de inverter a lógica existente em um local. Apenas com investimentos concentrados, debates com a população e um trabalho de integração do existente ao novo é que a cidade pode se regenerar. Assim, a interatividade proposta para o interior do edifício do Museu do Amanhã deve ocorrer também no exterior: cidade e edifício devem entrar em relação de simbiose, de forma que o edifício participe da cidade e esta participe do edifício. O visitante não deve se posicionar ante somente uma aparência, mas sim ante todo o significado que tal objeto visa passar, seja ele um momento histórico, uma possibilidade de um futuro, uma nova superfície de contato com a cidade. Entretanto, o que existe por trás das obras – implicações políticas, econômicas, sociais -, acaba sendo desviado da atenção pública pela exaltação de se ter uma obra arquitetônica deste porte em uma das cidades mais importantes do país, fazendo com que o visitante geralmente se coloque numa posição de espectador imóvel, passivo.

De fato, as novas demandas urbanas impõem uma posição maior que simplesmente a de espectador interativo, mas sim a de um espectador participativo, que busque soluções e mudanças, que crie pontos de conflito em suas ações e reações. A arquitetura do espetáculo está repleta de interatividade, porém lhe faltam acesso e participação.

<sup>4</sup> Por exemplo, funcionava na Praça Mauá o Terminal Rodoviário Fluminense, gerador de fluxos na região. Como constatado em visita e pesquisa de campo com estabelecimentos locais em maio de 2017, a saída do terminal alterou algumas dinâmicas no setor terciário local.

O papel do espectador emancipado, como afirma Jacques Rancière, é o de traduzir e contra traduzir aquilo com o qual se depara, de associar e dissociar informações. Apesar de Rancière referir-se ao teatro para exaltar a emancipação do espectador, transpõe-se essa emancipação também para a vida cotidiana, em que todos são espectadores de um grande cenário urbano. Rancière afirma que “olhar é o contrário de conhecer”, no sentido que o espectador permanece ante uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que ela recobre; e que “olhar é o contrário de atuar”, enfatizando a posição imóvel, passiva do espectador. Para ele, essa relação deve ser quebrada, num teatro em que a ação é levada a sua realização por corpos em movimento frente a outros corpos vivos que se mobilizaram. Para ele, é necessário um teatro em que os concorrentes aprendam ao invés de serem seduzidos pelas imagens, em que se convertam em participantes ativos ao invés de voyeurs passivos (Rancière, 2010). A emancipação, para Rancière, está intimamente ligada à superação da separação entre sala (plateia) e cena (palco). Afirma:

A finalidade da performance consiste em suprimir de diversas maneiras esta exterioridade – pondo os espectadores sobre o cenário e os performers na sala, suprimindo a diferença entre um e outro, deslocando a performance a outros lugares, identificando-a como a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida. (Rancière, 2010, p.21)

## A PERFORMANCE E A CIDADE, O CORPO E O ESPAÇO:

### REALIDADES E EXPANSÕES

Uma performance interessante que se relaciona com o espaço urbano é a da artista britânica Cally Spooner, encenada no já comentado High Line Park (Friends of High Line, 2014). Girando em torno de um produto fictício chamado “It’s about you”, a performance baseia-se em vídeos projetados ativados por atuações concomitantes por cantores de ópera, que comunicam a linguagem dos anúncios publicitários como se fossem “libretos”.

O projeto explora diferentes ideias sobre a questão da extração de dados pessoais para a esfera pública, misturando dança, canto e a linguagem escrita exibida nas telas, retirada de uma série de *feeds* do Twitter contendo a *hashtag* “#prism”, que contestavam o Programa de Vigilância da Agência Nacional de Segurança dos Estados Unidos (NSA Surveillance Program) e a extrapolação/assédio em pegar informações pessoais e colocá-las em domínio público. Spooner explica que as *hashtags* acabaram sendo confundidas com outra igual utilizada para divulgar o álbum de verão da cantora pop Katy Perry de 2013 de mesmo nome, transformando o libreto em uma coleção extremamente caótica de *tweets*: uma parte, posicionamentos políticos a fim de reclamar pela privacidade novamente; a outra, comentários de fãs eufóricos da cantora em êxtase pelo novo álbum.

A utilização de cantores de ópera na performance deve-se a uma crítica à dramatização das redes sociais e do mundo regido por elas. Os cantores atuavam como se estivessem em um relacionamento amoroso com a tela, intercalando paixão e desespero ao comunicar os *feeds* - inscrições nesses espaços de realidade expandida, onde a vida pessoal, os desejos e as ações são “atuadas” de maneira bastante dramatizada no espaço público (aqui entendido como este espaço híbrido, conectado pela virtualidade dos espaços das redes sociais).

Assim, a performance atinge diferentes aspectos relativos às implicações desta expansão da realidade, dessa imbricação entre o mundo físico e o espaço virtual, do online e off-line. Abrangendo uma das principais preocupações do homem pós-pós-moderno, a questão da vigilância, coloca em pauta o papel das redes sociais como vetor de transmissão de informação incontrolável, uma ferramenta em massa de vigilância. A ideia do panóptico de Virilio é revertida para o “sinóptico”, termo cunhado por Thomas Mathiesen, em que o controle da visão não mais é exercido por um único organismo, mas por vários, num processo de renovação da face política, estética e tecnológica do antigo espetáculo das sociedades de soberania (Bruno, 2013, 46).

Voltando ao caso da renovação urbana no Porto Maravilha, tem-se ainda como exemplo interessante do espetáculo coletivo na interface cidade-virtualidade as *selfies* em frente aos murais de grafite encomendados para animar as fachadas antes deterioradas dos galpões portuários durante os Jogos. O maior e mais famoso deles, o mural Etnias (Figura 3), realizado pelo artista Kobra, que também possui uma obra no High Line, foi recorde de fotografias e *selfies* durante o megaevento. Curioso, entretanto, que outros painéis tão interessantes quanto, como o que retratava atletas refugiados próximo ao Aquário, não tiveram a mesma popularidade. Comissionado pela prefeitura e parte de um circuito de arte de rua no centro do Rio de Janeiro promovido pela rede social Instagram durante os Jogos (“Instawalk Rio”) que encorajava os visitantes-espectadores a postarem suas fotos em frente às obras utilizando a *hashtag*, tal exemplo parece uma das respostas contemporâneas ao cruzamento de dados com o espaço público. Uma ação que, no entanto, evidencia o caráter interativo do espectador, ao invés de participativo, que utiliza a arte como interface para sua visibilidade. Ao mesmo tempo, tal ação suscita questionamentos sobre as intenções subjacentes: seria essa uma maneira de divulgação ou vigilância? Um interesse na renovação urbana ou na promoção da imagem?

O “ver e ser visto” de Fernanda Bruno torna-se aqui elevado ao máximo pelas postagens na rede social com uma *hashtag* em comum, promovendo e divulgando tanto a obra quanto o indivíduo em seu núcleo de amizades virtuais, além de criar um posicionamento simbólico por estar presente no local. Por outro lado, o mecanismo da *hashtag* controla e mapeia o valor de cada obra pela quantidade de sua aparição, assim como os gostos e preferências dos usuários, podendo, portanto, ser inserido em um contexto de vigilância e monitoramento. No sentido da vigilância, outro viés possível a ser analisado é a questão de fachadas atraentes propiciarem maior confluência de pessoas e mesmo induzirem à sua permanência nas proximidades, ao contrário de extensas fachadas cegas e deterioradas que sugerem abandono e ausência, inibindo vida urbana diversa e vibrante em sua imediação. De qualquer modo,

ressalta-se que, uma vez que os grafites por si só não são promotores de regeneração em longo prazo, cabe à operação urbana a continuidade dos planos prometidos para a região.

Na internet, todos veem e são vistos e o fazem intencionalmente. Assim como na performance de Spooner, as ações tornam-se dramatizadas, quase teatrais. Segundo Bruno (2013, p. 70): “Nas práticas em questão, o lugar onde o “eu” se realiza e se efetiva é na proximidade do olhar do outro, na sua potencialidade de ser visto, e não tanto no recolhimento de uma interioridade relativamente opaca”. E, ainda, “Ver e ser visto não implica apenas circuitos de controle, mas também de prazer, sociabilidade, entretenimento, cuidado consigo e com o outro” (Bruno, 2013, p. 67). Há uma exaltação na relação do indivíduo com a tela, com esse dispositivo eletrônico que o conecta com outros espaços, outros indivíduos, que expande sua realidade e o coloca em estado de simbiose com a superfície e, mais profundamente, com a nuvem. Uma exaltação com efeitos similares à espetacularização, em que espectadores são extremamente dependentes de uma relação pré-definida com o objeto; no caso das redes sociais, já há um código de conduta específico para se ter ou não sucesso no espaço virtual e não cabe a ninguém expressar a verdade “nua e crua”. A internet da socialização é feita para aparências, não para evidências.



Figura 3: Mural Etnias em agosto de 2016, durante os Jogos Olímpicos do Rio. O “ver e ser visto”, como discutido por Bruno (2013), desponta nas selfies e compartilhamentos online em frente à obra. Foto do Autor

## CONCLUSÃO

As transformações empreendidas nas três estruturas urbanas analisadas – o High Line, o Minhocão e a demolição da Perimetral no Rio – evidenciam diferentes exemplos de relações com o conceito de “cidade como interface” e com o cruzamento de dados no espaço físico e virtual. Apesar da globalização da vivência urbana, com imagens, códigos e dispositivos semelhantes, atenta-se para as particularidades de cada local, que influenciam no modo como os espaços urbanos são usufruídos e a vivência urbana consolidada.

No caso do High Line, observa-se que o estágio avançado da cidade de Nova Iorque em direção ao status econômico e cultural global proporcionou, juntamente a um processo gradual de transformação do entorno da região em polo boêmio e artístico e à vontade da comunidade envolvida, a conversão da estrutura em um parque de alto padrão, que se retroalimenta das condições

que lhe promoveram e concederam seu sucesso. O novo valor de uso da estrutura férrea desativada, voltado às demandas globais inseridas num circuito de prazer e entretenimento, para lembrar Bruno (2013), ainda que capitalizado (como diria Harvey), tem se mostrado favorável à consolidação da nova imagem do bairro e à criação de vivências urbanas coletivas (ainda que fortemente pautadas em aspectos interativos e de visibilidade midiática, como é próprio da sociedade atual). No caso do Minhocão, seu valor de uso dual – como parque ou via expressa em períodos distintos – é conflitante. A ambiguidade das funções reflete nas intervenções artísticas no local: enquanto a piscina de Luana Geiger propiciou um espaço de permanência, convívio, interação e participação da população usuária do local como lazer, incentivando-a a ocupá-lo e adotá-lo como seu, ainda que transitoriamente; outras instalações, como exposições fotográficas nos pilares do elevado ou as projeções em movimento nas empenas cegas no período noturno do “Festival Chave do Centro”, focaram, ainda que no aspecto estético e de percepção da via como algo além das superfícies de concreto, no usuário transeunte, que passa pela estrutura, mas não participa da mesma, apenas interage com as telas que lhe são mostradas. No entanto, as projeções nas fachadas servem como importante resposta à perda da visão lateral gerada pela velocidade do tempo contemporâneo, como discutido por Virilio (2012, p.37), uma vez que força o indivíduo a se deter um instante para apreciar o que lhe é mostrado, num eixo diverso daquele de seu percurso habitual e automático. Neste sentido, tais intervenções também incentivam novas maneiras de se perceber as superfícies da cidade, podendo gerar frutos importantes para sua utilização posterior.

No exemplo da remoção da Perimetral do Rio, também se tem uma mudança de relação entre usuários (atraindo novos perfis, inclusive) e ambiente construído, resultante principalmente da nova arquitetura e dos usos propiciados pelas mesmas (cultura, encontro, etc.). Tanto o Museu do Amanhã quanto o mural “Etnias” discutidos introduzem novas imagens no espaço urbano e incentivam novas maneiras de percebê-lo. Em relação ao último, destaca-se que as superfícies de contato ali, no entanto, se

pautadas apenas na interação visual ou fotográfica, não contribuirão para um valor de uso pleno à área.

A cidade, cuja evolução e transformação são constantes, inevitáveis e inclusive desejáveis, é feita de um entrelaçamento de forças, entre o que vê e o que é visto, entre o que controla e o que precisa ser controlado, entre o que existe e o que será feito, entre outras tantas dualidades. Quando as forças são dirigidas para um bem comum, entretanto, aí a cidade pode ser entendida como uma superfície de contato plena, uma fusão entre o “cyberespaço” e o espaço físico, entre as diferentes realidades que frequentamos.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

BRUNO, F. Máquinas de Ver, Modos de Ser: Vigilância, Tecnologia e Subjetividade (2013). Porto Alegre: Sulina (coleção Cibercultura).

CELLA, L. De Volta ao Centro (2015). Arquitetura e Construção. Editora Abril. Ano 31, nº 4, p. 132-140.

HARVEY, D. The creation of Urban Commons. In: HARVEY, D. Rebel Cities (2012). Brooklyn, NY: Verso.

RANCIÈRE, J. El Espectador Emancipado. In: RANCIÈRE, J. El Espectador Emancipado (2010). (Tradução de Ariel Dillon. Revisão de Javier Bassas Vila. p. 7-29). Vilaboia (Espanha): Ellago Ediciones.

VIRILIO, P. The Administration of Fear. (2012). Tradução de Ames Hodges. Semiotext(e). MIT Press

### Fontes eletrônicas e sites

CITY OF NEW YORK. West Chelsea Zoning Proposal (2005). New York City Planning. Department of City Planning. Disponível em: <<http://www.nyc.gov/html/dcp/html/westchelsea/westchelsea3a.shtml>>. Acessado em 26 de junho 2015.

LAMAS, J. Afinal, o que será do Minhocão? (2014). Planeta Sustentável. Disponível em: <<http://planetasustentavel.abril.com.br/blog/urbanidades/afinal-o-que-sera-do-minhocao/>>. Acessado em 24 de junho de 2015.

NOBRE, E. A. C. Políticas Urbanas para o Centro de São Paulo: Renovação ou Reabilitação? Avaliação das Propostas da Prefeitura do Município de São Paulo de 1970 a 2004 (2009). Pós V.16 N.25. São Paulo.

G1 São Paulo. Paulistanos são contra demolição do Minhocão, diz Datafolha (2014). Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/09/paulistanos-sao-contrademolicao-do-minhocao-diz-datafolha.html>>. Acessado em 29 de junho 2015.

LYNCH, M. Soho – From Boho to Bobo: The Business Establishments of West Broad-way. [Tese de Mestrado] Nova Iorque (EUA): The City University of New York, Graduate Faculty in Liberal Studies, Master of Arts; 2011. Disponível em: <<https://sohomemory.files.wordpress.com/2012/03/thesiswebversionjan12.pdf>>. Acessado em 29 de junho 2015.

O Globo. Arquiteta monta piscina de 50 metros no Minhocão, em SP. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/arquiteta-monta-piscina-de-50-metros-no-minhocao-em-sp-11961851>>. Acessado em 01 de fevereiro de 2018.

SANT’ANNA, E.; TOMÉ, P. I.; GALLO, R. Futuro do Minhocão opõe morador a ativista (2015). Folha de São Paulo. 23/05/2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/05/1632817-futuro-do-minhocao-opoe-morador-a-ativista.shtml>>. Acessado em 29 de junho 2015.

ELES Vivem (“They Live”). John Carpenter. 93min. Ação, Comédia, Terror. 1988

FRIENDS of High Line (2014) High Line Art Presents Cally Spooner, It's About You. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1QsYuYM3HUI>>. Acessado em 29 de junho 2015.



## **De convidado a anfitrião – a ânima local do CCBB Brasília**

***De invitado a anfitrión – el ánimo local del  
CCBB Brasília***

***From guest to hold – the local spirit of the  
CCBB Brasília***

***Adelaide Cristina Nascimento de Oliveira***  
*Jornalista e Mestre em Turismo pela Universidade de Brasília*  
*(UnB), Brasília, Brasil. adecno@gmail.com*

***Eloisa Pereira Barroso***  
*Professora Doutora do Departamento de História da Universidade*  
*de Brasília (UnB), Brasília, Brasil. eloisabarroso@unb.br*

## Resumo

O turista/visitante do Centro Cultural Banco do Brasil Brasília (CCBB) ressignifica os espaços enquanto o Centro, como anfitrião, adapta-se a essa necessidade. Este artigo repercute como a movimentação do espaço modificou o relacionamento da sociedade e do próprio mecenas, o Banco do Brasil, com o CCBB. E isso levando-se em conta o turismo e seu valor simbólico sobre um ambiente outrora inhóspito e atualmente vivaz em seus lugares em constante transmutação. O texto ainda aborda o que leva uma instituição financeira a investir em um segmento que não é o seu, concentrando recursos em espaços com equipamentos próprios, prevendo programação regular e diversificada. O tão aclamado “sinta-se em casa” pode tornar o visitante indesejado, caso não aceite as regras do lugar – e ele tem inúmeras formas de fazê-lo. No entanto, o CCBB ocupou o Edifício Tancredo Neves, tornando-se um dos sítios mais aprazíveis na capital federal, ao transformar-se continuamente. O fato custou ao prédio o próprio nome, pois todos os que buscam pela programação cultural oferecida não se referem ao complexo pelo seu nome de batismo. O conjunto arquitetônico, inaugurado para ser o centro de formação dos funcionários do Banco do Brasil, tornou-se sinônimo de lazer voltado para os mais diversos públicos. O fluxo de visitantes é constante, ao ponto de transformar o CCBB DF no segundo museu/centro cultural mais visitado do Brasil. Sua hospitalidade é um elemento reconhecido e reforçado, seja na imprensa, nas mídias e redes sociais e, especialmente, nas manifestações dos visitantes. Nas reflexões sobre espaço, paisagem, território e lugar reconhece-se o ambiente como produtor de algo singular, que existe em função de construções de memória coletiva – e tal se dá em função da apropriação do CCBB pelo cidadão.

**Palavras-Chave:** Museu. CCBB. Brasília. Cultura. Paisagem.

## Resumen

El turista / visitante del Centro Cultural Banco do Brasil Brasília ressignifica los espacios mientras que el Centro, como anfitrión, se adapta a esa necesidad. Este artículo refleja cómo el movimiento del espacio cambió la relación entre la sociedad y el patrón, Banco do Brasil, con el CCBB. Y esto está teniendo en cuenta el turismo y su valor simbólico en un ambiente una vez inhóspito y actualmente vivaz en sus lugares de transmutación constante. El texto sigue debatiendo qué es lo que lleva a una institución financiera a invertir en un segmento que no es suyo, concentrando las inversiones en espacios con equipo propio, prediciendo la programación regular y diversificada. El tan aclamado "síntase como en casa" puede hacer que el visitante no sea deseado si no acepta las reglas del lugar - y él tiene muchas maneras de hacerlo. Sin embargo, el CCBB ocupó el edificio Tancredo Neves, convirtiéndose en uno de los sítios más agradables de la capital federal. El hecho costó al edificio su propio nombre, porque todos aquellos que buscan

por la programación cultural ofrecida no se refieren al complejo por su nombre de bautismo. El conjunto arquitectónico, inaugurado para ser el centro de formación de los empleados del Banco do Brasil, se convirtió en sinónimo de ocio centrado en las más diversas audiencias. El flujo de visitantes es constante, hasta el punto de transformar el CCBB/DF en el segundo Museo/Centro Cultural más visitado en Brasil. Su hospitalidad es un elemento reconocido y reforzado, ya sea en la prensa, en los medios de comunicación y en las redes sociales y, especialmente, en las demostraciones de los visitantes. En las reflexiones sobre el espacio, paisaje, territorio y lugar, se reconoce el ambiente como productor de algo singular, que existe en función de construcciones de memoria colectiva - y esto se debe a la apropiación de CCBB por el ciudadano.

**Palabras-Clave:** Museo. CCBB. Brasília. Cultura. Paisaje.

## Abstract

The tourist / visitor of the Centro Cultural Banco do Brasil Brasília remeans the spaces while the Center, as a host, customizes itself adapting to this need. This article reflects how the movement of space changed the relationship between society and the patron, Banco do Brasil, with the CCBB, to invest in a segment that has nothing to do with its own business, putting money in spaces with its own equipment, with a regular and diversified programming. The so acclaimed "feel at home" can make the visitor unwanted if he does not accept the rules of the place – and he has many ways to do that. However, the CCBB has been occupied the Tancredo Neves building, becoming one of the most pleasant places in the federal capital, by continually becoming. The fact cost the building its own name, because all who seek the cultural program offered or even have a picnic or meditate do not refer to the complex by its name of baptism. The CCBB became synonymous of leisure by continually transforming its space. The architectural ensemble was created in the 1990's to be the training center for Banco do Brasil employees and a little more than 10 years later, it occupies almost the whole space formed by 23 thousand square meters. The flow of visitors is constant, raising the CCBB DF to the second most visited museum / cultural center in Brazil. Its hospitality is a recognized and reinforced element, whether in the press, in the media and social networks and, especially, in the demonstrations of its audience. In the reflections about space, landscape, territory and place, one recognizes the ambience as producer of something singular, that exists because of the construction of collective memory - and this is due to its appropriation by the citizen.

**Keywords:** Museum. CCBB. Brasilia. Culture. Landscape.

## DE CONVIDADO A ANFITRIÃO – A ÂNIMA LOCAL DO CCBB

### BRASÍLIA

*Não precisa pressa porque os lugares estão parados.  
Os lugares estão no lugar porque não precisa pressa.*  
Arnaldo Antunes

A reflexão aqui realizada parte do princípio de que o mundo vive sob o efeito de inferências. As observações sobre espaço, paisagem, território e lugar reconhecem o ambiente como produtor de algo singular, que existe em função de construções de memória coletiva – e tal se dá devido à sua apropriação pelo cidadão. O turista ou visitante do Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília (Centro, CCBB, CCBB DF ou CCBB Brasília) ressignifica os espaços enquanto o Centro, como anfitrião, adapta-se a essa necessidade<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Este artigo contém recorte da dissertação de Mestrado O CCBB como anfitrião: uma reflexão sobre o turismo e a hospitalidade a partir do discurso proferido pelo Centro Cultural Banco do Brasil Brasília no site e no Facebook, defendida pela autora, Adelaide C. N. Oliveira, em março de 2016, na Universidade de Brasília (UnB), tendo como orientadora a coautora, Eloisa P. Barroso.

O crescente público frequentador do CCBB demonstra que o espaço vem atendendo as expectativas dos seus visitantes, pois, na fragmentada sociedade contemporânea, com acesso à informação pelos diversos meios de comunicação, o indivíduo pode escolher livremente o que fazer para ocupar seu tempo livre. E o Centro brasiliense tem sido essa opção para muitos.

Apesar da redundância, é preciso lembrar que Brasília, por si só, é uma cidade que atrai turistas do Brasil e do mundo a partir de diferentes motivações: seu *status* de capital federal, a curiosidade de ter sido construída em cinco anos, pelos monumentos e edifícios de Niemeyer ou mesmo pelo traçado urbanístico de Lúcio Costa. Inúmeros estudos dão conta da personalidade e das facetas da capital, aos quais não iremos nos ater. Centremos no CCBB DF e seus domínios – a caracterizá-lo como turístico, como na descrição de Yázigi.

A região turística corresponde a uma área com certa densidade de frequência, serviços e equipamentos turísticos e com uma imagem que lhe caracteriza. Às vezes se confunde ou se identifica com um conjunto natural, em cujo interior se circunscreve, como nos núcleos urbanos ou focos de frequência turística litorâneos, localizados em diversos municípios limítrofes e pertencentes a um mesmo conjunto geográfico. É possível distinguir pelo menos três tipos de regiões turísticas: a) os âmbitos espaciais considerados *a priori*, onde existem atividades turísticas suscetíveis de serem analisadas; b) as regiões homogêneas; e c) as unidades administrativas consideradas regiões turísticas. (Yázigi, 2001, p. 33-34)

No CCBB, o projeto paisagístico de Alda Rabelo Cunha, com as árvores e um amplo jardim esverdeado, ao longo de 23m<sup>2</sup>, mantém destacado o conjunto arquitetônico de concreto concebido por Oscar Niemeyer. Tais estruturas ganham denominações e funções distintas das ciências. Espaço, paisagem, território e lugar são elementos caros para Milton Santos, para os quais o mestre dedicou boa parte de suas reflexões metodológicas.

Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. (Santos, 2006, p. 66)

O geógrafo prossegue:

A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão.[...] (*op. cit.*, p. 67)

Neste contexto, todo o complexo do CCBB (jardins, construções, a vista para o horizonte etc.) compõe sua paisagem, a qual vem se modificando ao longo dos anos: o próprio edifício de concreto, o terreno e suas exposições permanentes e temporárias, apresentações de artes cênicas e musicais, cinema ao ar livre, sua praça... São as formas que caracterizam a paisagem e configuram seu caráter histórico. Já o espaço,

[...] uno e múltiplo, por suas diversas parcelas, e através do seu uso, é um conjunto de mercadorias, cujo valor individual é função do valor que a sociedade, em um dado momento, atribui a cada pedaço de matéria, isto é, cada fração da paisagem. (Santos, 2006, p. 67)

Assim, o Centro tem como espaços os dois teatros, as quatro galerias, o pavilhão de vidro, o Museu, cada qual com sua função, com seu uso e valores atribuídos. Logo, pode-se dizer que “paisagem e espaço são um par dialético” (Santos, 2008, 79) indissociáveis no CCBB.

O turista/visitante do Centro se organiza e se (re)organiza nos espaços que se tornam significativos para ele a partir do momento em que tanto pode usufruir da programação oferecida quanto criar seu próprio modo de *estar* no espaço. Como exemplo dessa adequação, o público ocupou o CCBB para venerar a natureza nas meditações da lua cheia, sendo a beleza da vegetação e a vista para o lago Paranoá provas materiais dessa percepção pública, sem que houvesse para tal chamamento por parte do Centro. Também os piqueniques, realizados especialmente nos fins de semana, começaram e permanecem como ações espontâneas dos visitantes, não integrando nenhum calendário oficial do Centro. E aqui cabe uma questão: em que medida se dá esta apropriação do espaço, sendo o CCBB um território privado?

Na visão do público, porém, tudo deve ser aproveitado, principalmente a paisagem. De maneira planejada ou lhana, natural, como anfitrião, o CCBB

adapta-se para fornecer tanto conteúdo às formas de seu ambiente quanto infraestrutura aos seus frequentadores. Nessa perspectiva, a instituição financeira cria uma cadeia discursiva na qual aquele que visita o Centro tem a sensação de poder se apropriar do espaço de maneira a vivenciar suas experiências e subjetividades como se aquele lugar a ele pertencesse.

Milton Santos defende que o espaço não pode ser estudado sem se observar também o homem e as instituições que o rodeiam. Daí serem as indagações sobre “a alma do lugar”, de Yázigí, imprescindíveis para auxiliar a investigação a identificar como se dá o reconhecimento do CCBB como lugar de visitação e acolhimento. Eis uma das premissas deste estudo, que, ainda que esbarre na lógica econômica, tendo em vista o escopo e a origem dos recursos de seu principal mecenas, abre a possibilidade de se tratar o discurso do CCBB DF no que tange à necessidade de se desenvolver uma programação cultural eficaz, ao intuito de reforçar seu papel junto à sociedade local, como espaço de encontro, de reorganização de laços de sociabilidade e de reafirmação de poder, na acepção de Michel Foucault.

Seria ingenuidade não perceber que as ações voltadas para a cultura e o turismo não estariam vinculadas aos princípios do mercado. O pensamento vai ao encontro da essência do controlador do CCBB. Instalar-se na capital federal possibilitou ao Banco do Brasil fazer-se presença em um lugar que reforçaria o seu poder simbólico. Por meio da cultura, o BB, possuidor do faro do contemporâneo, se insere na praxis transformadora e modernizante da cidade. Como CCBB, a Empresa não só presta serviços, mas apresenta-se à sociedade como anfitrião de um território que tem se tornado, a cada ano, mais hospitaleiro – que pertence ao indivíduo que o frequenta e vice-versa.

O número de visitantes que o CCBB ostenta indica que ir ao local tornou-se um costume do brasileiro. E como lembram Botton *et al* (2014, p. 59), “o hábito é o mecanismo pelo qual o comportamento se torna automático em várias áreas do nosso funcionamento.” Vê-se, aí, uma característica humana: a capacidade de escolher, de decidir *ir para* e *vir de* um lugar para outro. Em

2016, mais de 5,1 milhões de pessoas decidiram utilizar seu tempo livre nos CCBBs BH, DF, RJ e SP – desses, 1,122 milhão no de Brasília (CCBB, 2017).

A cultura de espetáculos que o visitante acompanha torna esse um lugar de cultura, que pode conter a dimensão espacial do cotidiano revisitado. Ao reconhecer “o lugar como uma arrumação que produz o singular” Yázigi (2001, p. 38) ressalta a responsabilidade do turismo e de seus atores para com o patrimônio local, o qual não deve se perder em meio às mudanças promovidas pelo cotidiano. Assim,

Cada lugar é, à sua maneira, o mundo. [...] Mas, também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais. A uma maior globalidade, corresponde uma maior individualidade. [...] (SANTOS, 2006, p. 213)

Tal “individualidade” do CCBB é observada em sua composição. Tanto paisagem quanto espaço e programação, integrados, tornam o visitante protagonista, ao ponto de ele mesmo, o público, “ousar” apropriar-se dos gramados, em ações espontâneas. Trata-se da ocupação do espaço pelo cidadão, que faz daquele um lugar “todo seu” – como dizia a assinatura da campanha publicitária do Banco lançada no final de 2006 (Banco do Brasil, s/d)–, onde é possível realizar um convescote, divertir-se, tomar um café, enfim, exercer seu amplo direito de cidadania. Esta possibilidade de apropriação constante por quem o visita é reforçada pelo Centro, posto ser parte da cidade, que por sua vez também dele é parte.

Ao assenhorar-se de um espaço em que se conhecem os limites de ocupação, o cidadão confere autenticidade a um fenômeno em constante mutação. Isso porque o turismo obedece a uma lógica cuja premissa é o imaginário, o espaço “ressignificado” *da e na* esfera pública. Trata-se do “estranhamento” com o próprio olhar, despertando desejos e comportamentos ao deslocar-se, ou seja, ao “sair das rotinas espaciais e temporais” (Gastal e Moesch, 2007, p. 38) às quais o cidadão está habituado. Constata-se, por meio de pesquisas no próprio Centro e em sites que, em seus 17 anos de existência, não há registros de atos de vandalismo em suas instalações. Logo, o turista respeita as normas

estabelecidas e, na eventualidade de transgredi-las, o faz assegurando-se estar no posto de anfitrião.

Cabe recorrer a Hannah Arendt e suas reflexões no que tange à esfera pública, para a qual relaciona duas acepções. Na primeira, público seria tudo o que “pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível” (Arendt, 2007, p. 59). Nesse conceito, observa-se que o CCBB preocupa-se com a difusão de si mesmo como ambiente ao qual o visitante não só é bem-vindo como também é partícipe das atividades. É o lugar próprio da experiência individual e, ao mesmo tempo, coletiva, contagiante, realizada a partir da percepção que se tem da realidade, daquilo que se experimenta. Na segunda definição, a filósofa tem como público o que é “comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele” (*op.cit.*, p. 62). Estabelecendo-se a construção do Centro Cultural para todos, a partir de uma programação que satisfaça o maior número de pessoas, não importando classes sociais, estilos, seu principal mecenas procura encontrar vínculos que possam conduzir as pessoas àquele lugar, fazendo com que dele se apropriem, como espaço público, mesmo sabendo-o privado.

As ampliações sofridas pelo CCBB ao longo dos anos são exemplo de “que o espaço é constantemente modificado pela história”, como nos lembra Yázigi (2001, p. 40). E é em uma constante mutação que o Centro concentra sua força e liderança. O frequentador é partícipe dessa organização ao contribuir para que a cidade (lugar de sua residência ou não) tenha um dos 100 centros culturais/museus mais visitados do mundo desde 2011 (The Art Newspaper, 2012, p. 37).

Como assevera Angelo Serpa (2014, p. 133), é especialmente “a história pessoal do indivíduo” que decreta a relação dele com seus espaços habituais. É como se o CCBB, com sua programação e ambiente, deixasse de ser um castelo intangível. Pascale Auraix-Jonchière, ao tratar sobre a dualidade acolhida e hostilidade do castelo, frisa que esse espaço no qual o turista sente-se seguro e protegido acaba por revelar processos que excedem a sociabilidade:

[...] Protegido pelo espanto que suscita tanto quanto por sua arquitetura eminentemente defensiva e pela geografia hostil que o circula, ele só pode ser o teatro de um estranho simulacro de hospitalidade, encenação de uma fatídica confrontação do eu consigo mesmo. [...] (Auraix-Jonchière, 2011, p. 477)

E como a pesquisa aborda um centro cultural, essa relação de autoconhecimento do visitante passa, necessariamente, por ela, a arte, que, no CCBB, seria, nesse sentido, também um “lugar”:

As famosas linhas curvas de Niemeyer, num projeto leve e funcional, aliam-se à paisagem aberta do Planalto para criar um ambiente agradável, perfeito para apreciação de manifestações culturais. (Banco do Brasil, s/d)

A professora Zeny Rosendhal (2007) recorre ao geógrafo W. Norton em seu *Cultural geography: themes, concepts, analyses* para afirmar que a “criação de lugares é um ato social e, portanto, os lugares diferem porque as pessoas assim os construíram”. Nessa acepção de lugar como “fenômeno inter-relativo”, observa-se o turista como consumidor da cultura artística no CCBB. Acrescenta-se a questão relativa à ritualização que permeia todo esse cenário, com horários marcados, assentos delimitados, modo de comportamento nas salas etc. O ritual, esse conjunto de formalidades e pleno de valor simbólico, é praticado pelo CCBB desde o convite ao frequentador, no mundo virtual, à forma de receber, com liberdade e serviços oferecidos.

Numa sociedade fascinada por aparências, o CCBB age de modo a tornar-se um lugar para o qual todos são bem-vindos, numa tentativa de manter sua imagem hospitaleira. Não se deve, contudo, perder de vista os bastidores, a intrínseca relação – e, por que não, subserviência – à estratégia de marketing da instituição financeira que o mantém. Pode-se, então, afirmar que o CCBB seria monopolizado por meio de coerção e violência simbólica instituídas pelo discurso do Banco? No entanto, cada ação gera uma reação que pode implicar em agradar a alguns e desagradar a outros.

## UM CENTRO CULTURAL NA CAPITAL FEDERAL

A escolha dos edifícios que abrigam os quatro centros culturais Banco do Brasil foi sempre pautada na revitalização da região, na acessibilidade e na valorização de importantes centros históricos. O CCBB Brasília é o único que foge à regra, ao situar-se fora da área central urbana, no Setor de Clubes Sul, Trecho 2, Edifício Tancredo Neves. O objetivo de sua constituição, porém, passava pela integração.

O parecer [...] de criação do CCBB Brasília, datado de 9 de fevereiro de 2000, [...] expressava uma conotação urbanística, ao assinalar o potencial do prédio escolhido para acolher o projeto, o Edifício Tancredo Neves, complexo projetado por Oscar Niemeyer para sediar a área de gestão de pessoal do Banco do Brasil, construído ao final da década de 1980, por se localizar “em área que atualmente está sendo reurbanizada – Projeto Orla o que facilitará o acesso por transporte público”. (Vieira, 2006, p. 211)

O projeto arquitetônico do complexo foi realizado pelo arquiteto Oscar Niemeyer com o intuito de abrigar o Centro de Formação do Banco do Brasil (Cefor). A proposta original era, assim, voltada, exclusivamente, para o desenvolvimento da educação bancária dos funcionários da instituição financeira. Nem de longe se pensava que um dia poderia vir a ser um centro cultural. O acesso seria facilitado com a implantação, pelo Governo do Distrito Federal, do Projeto Orla (Plano de Ordenamento e Estruturação Turística de Brasília), concebido originalmente para revitalizar o Lago Paranoá, o qual deveria ser

[...] composto por 11 pólos, planejados para funcionarem tanto no período diurno como noturno e um Calçadão, designado de Alameda que os interligam. Estão previstas várias utilizações para estes pólos, que vão desde a hospedagem às culturais, passando pelo comércio e lazer, com oferta de ambientes atrativos e de meios agradáveis de estada, tudo para aumentar o tempo de permanência do turista na cidade. (Governo do Distrito Federal, 1995, p. 11)

No entanto, o Projeto Orla jamais foi implantado. O Cefor, por outro lado, foi inaugurado em 1993. Todavia, as obras previstas no traçado original de Niemeyer não foram concluídas, como demonstra a maquete (Figura 1) que fica à entrada da administração do CCBB Brasília, no segundo andar do edifício.



Figura 1: Maquete do projeto original de Oscar Niemeyer para o Centro de Formação do Banco do Brasil, disponível na entrada administrativa do CCBB DF. Foto da autora

Nos anos 1990, o Banco do Brasil vinha de uma experiência bem-sucedida no Rio de Janeiro, no que tange à sua aposta para a área cultural. Desde que fora inaugurado, em 1989, o CCBB RJ tornara-se referência no cenário nacional pela qualidade, diversidade e regularidade da programação. O modelo levou o referido Centro a desenvolver um guia para criação e utilização de espaços culturais para todo e qualquer empreendedor com recursos para tal. O manual, denominado “Guia para formação e utilização de espaços culturais” (CCBB, 1997), traz, com certo detalhamento, indicações de como uma instituição deve instalar e gerir um ambiente cultural, com informações desde a escolha do local, passando por dicas de revestimentos de paredes, iluminação, organização do espaço, realização de eventos e até formação de pequenas bibliotecas. Não se pode afirmar peremptoriamente que foi um dos norteadores para os projetos de CCBB que se seguiram. Por outro lado, uma instituição com grande apreço por suas boas práticas e realizações não poderia desperdiçar as próprias experiências de sucesso.

Paradigma de marketing cultural e, especialmente nos casos de Rio de Janeiro e São Paulo, para a requalificação dos centros urbanos, indubitavelmente, o

Centro Cultural Banco do Brasil está presente em qualquer análise ou consideração que se faça sobre museus e/ou centros culturais no Brasil. Mas o que, afinal, teria levado o maior banco do País a criar um espaço próprio voltado para as artes? Parte da resposta encontra-se no Guia, o qual indica que, para manter-se no mercado, não basta a uma empresa prestar ao consumidor serviços de qualidade; nos tempos modernos, ela precisa “mostrar-se indispensável, integrada ao meio, corresponsável pelo ambiente onde atua” e que “a realização de eventos que valorizem as manifestações artísticas e culturais nas diversas regiões do País” é uma das mais exitosas formas “de se estreitar o nível de relacionamento com a comunidade” (*op.cit.*, p. 3). Fato é que, ao dedicar à cultura um amplo espaço, o BB identifica-se com ela – e com o lugar que esta ocupa no imaginário do cidadão, construindo sua imagem de empresa cidadã e hospitaleira.

Em meio a essa espiral, o CCBB surge como a versão humanizada da instituição financeira, que configura uma versão identitária para o Banco, desconectada dos grandes interesses corporativos e econômicos do capital. Ao criar uma forma de relação e interação por meio de um centro cultural, o Banco molda outra racionalidade discursiva para a cidade e seus visitantes. Dessa maneira, o Centro se insere no contexto imaginativo como um espaço no qual é possível mesclar imagens positivas – porque cria um lugar de sociabilidade para aquele que o visita – e negativas – pois é um espaço construído por um discurso que não se deixa apropriar de fato, na medida em que somente o hospitaleiro é quem define as regras de habitá-lo. Embora o visitante alimente a ideia de que o espaço pertence a ele, o que ele vive de fato é uma espécie de simulacro de territorialização.

Em 12 de outubro de 2000, no mesmo dia em que o Banco do Brasil completava 192 anos, nascia, na capital federal, o segundo CCBB do País – o terceiro foi implantado em 2001, na capital São Paulo (SP), e o último em 2013, em Belo Horizonte (MG). Com assinatura de Alda Rabelo Cunha, o projeto paisagístico ressaltava o conjunto arquitetônico de concreto, projetado por Oscar Niemeyer, composto por dois andares, assentado sobre pilotis e dividido em módulos.



Figura 2: Panorâmica do Edifício Tancredo Neves, que abriga o CCBB DF. Foto da autora

Era, porém, preciso adaptar o prédio projetado para ser centro de treinamento interno para receber exposições, apresentações de artes cênicas e musicais. Foram cinco meses de obras, com investimento de “R\$1,4 milhão (R\$600 mil a menos que o planejado)” (Maciel, 2000, p. 20).

Reportagem do jornal Correio Braziliense da época, intitulada “Por dentro do Centro”, registra a dimensão da estrutura que surgia no planalto central. No texto, o jornalista Klecius Henrique oferece dicas de como chegar, programação, e ainda ilustrações para melhor identificar os espaços ao público que, pela primeira vez, entraria em contato com o CCBB Brasília.

O caminho pode não ser dos mais fáceis, mas vale a pena destrinchá-lo para chegar ao Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília. Localizado no trecho 2 do Setor de Clubes Esportivos Sul, onde funciona o Centro de Treinamento do Banco do Brasil, prédio projetado por Oscar Niemeyer, o mais novo espaço cultural da cidade abre as portas hoje para o público. (Henrique, 2000, p. 1)

Nos três parágrafos seguintes de seu retrato sobre aquela novidade, o periodista demonstra que as preocupações com a distância e com a mobilidade urbana, com o acesso, já se faziam presença. Destaque para a solicitação do CCBB ao Departamento Metropolitano de Transportes Urbanos por melhores serviços para a região, pois o Setor estaria “localizado em área malservida de ônibus”. O repórter ainda reforça: “Para quem tem carro, a história é diferente. O estacionamento, com 500 vagas,

é grátis e tem segurança garantida pelo CCBB, que fará controle de entrada e saída dos carros.” (op.cit.)

Especula-se que essa característica tenha contribuído para o viés “elitista” dado ao Centro, especialmente em seus primeiros anos de existência. Apesar de amplo e com uma intensa programação, o CCBB de Brasília chegava tímido, ocupando, em princípio, apenas parte do Edifício Tancredo Neves: duas estruturas cilíndricas e um vão central arejado e livre de paredes.

[...]Importa registrar que o projeto do CCBB Brasília era bem mais acanhado que o de São Paulo, porquanto originalmente se circunscruvia a duas galerias, praticamente. O sucesso do empreendimento, no entanto, levou à expansão que o fez absorver o anterior auditório da Diretoria de Gestão de Pessoas, para instalação do teatro, e obter mais salas para exposições. (Vieira, 2006, p. 211)

E, assim, o CCBB DF se apresentava à cidade com intensa programação de artes plásticas, artes cênicas, música, ideias e programa educativo – uma de suas iniciativas mais bem-sucedidas de arte-educação. Faltaria apenas a sala de cinema, inaugurada em 2003, com a mostra *Brasília 24 Quadros*, com exibição de filmes realizados na cidade de 1962 até 2002.

Por sua capilaridade, não interessava ao Banco ter planejado um centro cultural sem visitantes. Os resultados positivos não demoraram e, dois anos após sua inauguração, recebia a Comenda da Ordem do Mérito Cultural do Distrito Federal pelos relevantes serviços prestados à cultura brasileira. Entre outubro de 2000 e setembro de 2002, o Centro havia recebido mais de 300 mil espectadores, para os seus 713 eventos realizados. Só o Programa Educativo havia sido responsável por recepcionar cerca de 89 mil estudantes de escolas públicas e privadas (Cultura e Mercado, 2002). A acolhida caracterizou-se, desde sempre, como um aspecto peculiar do Centro.



Figura 3: Vista panorâmica de Casulo, de Darlan Rosa – mostra permanente do CCBB DF tendo, ao fundo, o pavilhão de vidro (não previsto no projeto original). Foto da autora



Figura 4: Mostra Casulo sob outro ângulo. Foto da autora

Com o sucesso dos números, eram inevitáveis os planos de crescimento. E, ao longo dos anos, o espaço foi ganhando novas estruturas e projeções: uma área localizada em um dos módulos do edifício, onde atualmente trabalham os funcionários que coordenam as atividades, outras duas galerias, outro teatro, uma sala de cinema, pavilhão de vidro. No ambiente que convida à convivência, a gastronomia se faz presente por meio de um bistrô e uma cafeteria, enquanto a livraria oferece cardápio para ocupar as mentes<sup>2</sup>. Na área externa, uma exposição permanente e interativa, *Casulo*, composta de

<sup>2</sup> Os espaços gastronômicos e a livraria são geridos por empresas privadas, cujas concessões são obtidas via concorrência pública: <http://www.bb.com.br/editaislicitacoes>.

obras de Darlan Rosa, que animam o dia-a-dia das crianças (Figuras 3 e 4), uma instalação, *América* (Figura 5), de Denise Milan, além de redes de balanço e bancos com espaço para leitura e vista para o lago.

Prédios monumentais de Niemeyer com grandes jardins há vários em Brasília. No caso deste, um dos ocupantes mudou a história do monumento. É o Edifício Tancredo Neves. Foi construído para ser o Centro de Treinamento do Banco do Brasil e ainda é! Teve Lula despachando e tomando decisões importantes para o país durante quase um ano e meio em uma ponta do prédio, enquanto o então presidente esperava a reforma do Palácio do Planalto. Mas é o espaço que ocupa apenas a outra ponta do edifício que mexe com a cidade. Virou referência cultural e afetiva com suas salas de exposição, teatro, cinema e espetáculos ao ar livre e que fazem parecer que é dono do pedaço, e às vezes é. (Souza, 2011)

Brasília, a cidade, está intrinsecamente ligada ao seu arquiteto, Oscar Niemeyer. As anotações de Souza remetem a essa quase onipresença e conta, em poucas palavras, as transformações sofridas pelo prédio batizado com o nome de Tancredo Neves, o primeiro presidente civil eleito (por eleições indiretas) após 20 anos de ditadura militar. É preciso atualizar, porém, duas referências dadas acima. A primeira, relativa à múltipla função do CCBB. Entre 2009 e 2010, parte do edifício abrigou o gabinete presidencial de Luís Inácio Lula da Silva, tendo em vista a primeira grande restauração do Palácio do Planalto, desde que fora inaugurado, em 21 de abril de 1960.

Antes, porém, entre novembro de 2002 e janeiro de 2003, salas abrigaram o chamado governo de transição, propiciado por um arranjo político entre a administração de Fernando Henrique Cardoso e a aliança vencedora das eleições de 2002 (PT-PL). O fato se repetiu na passagem do segundo governo Lula para o primeiro mandato da presidenta Dilma Roussef, entre novembro de 2010 e janeiro de 2011.

A outra atualização ao texto de Souza refere-se à destinação do prédio. Entre meados de 2013 e início de 2015, todo o centro de treinamento foi transferido para um novo imóvel, na zona central de Brasília. O espaço desocupado em todo o primeiro andar do Edifício entrou em obras em outubro de 2013 para

abrigar as instalações do “Museu Banco do Brasil – História, Cultura e Cidadania”, inaugurado em 12 de outubro de 2016.



Figura 5: América, de Denise Milan – mostra permanente do CCBB DF. Foto da autora

Tem-se, assim, o Edifício Tancredo Neves, idealizado para abrigar apenas uma parcela dos funcionários da instituição financeira, hospedando, em suas instalações, um espaço para apresentações artísticas, o qual se tornou “referência cultural e afetiva” (Souza, 2011) para os cidadãos brasileiros, pela programação que oferece aos seus visitantes. “A hospitalidade desapropria os limites da propriedade” (Montandon, 2011, p. 35) – e o sisudo prédio de concreto, quem diria, passava a ser visto, por quem a ele se achegava, como um generoso anfitrião, capaz de sacrifícios pelo bem do seu convidado.

O sacrifício do hospedeiro, primeiramente, custa-lhe seu próprio nome. Poucos se referem ao local pelo seu nome oficial, Edifício Tancredo Neves. Todos os que para ali se dirigem vão ao CCBB, ao hóspede que tomou as chaves da casa e apropriou-se do lugar de maneira cativante para todos os que o frequentam. Essa imolação cria um vínculo interno com o visitante que opera no âmbito das afirmações da instituição financeira, que por sua vez passa a existir como uma empresa cidadã na imaginação do seu hóspede. Ao operar

com este capital simbólico do bom hospedeiro, o CCBB mobiliza o imaginário social, ao criar uma arquitetura material e intelectual de um território subsumido às práticas sociais do visitante.

A paisagem não se cria de uma só vez, mas por acréscimos, substituições; a lógica pela qual se fez um objeto no passado era a lógica da produção daquele momento. Uma paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos. (Santos, 2008, p. 73)

A paisagem, no CCBB, obedece à lógica do contexto. À administração cabe o uso regular, organizando espetáculos diversos que por sua vez incentivarão cada vez mais o afluxo de pessoas. Já quem busca o lazer com amigos, familiares e afins, além de interagir com a programação oferecida, ainda vê, ali, a possibilidade de gerir ele mesmo o ambiente, promovendo encontros informais. O CCBB, desse modo, vai se erigindo como um lugar de força inovadora e dinâmica que realiza, de maneira singular, o discurso que o projeta como lugar de variedades em que se materializam oportunidades de experiências. Configurado por uma dialética entre o imaginário de possibilidades e a pseudo probabilidade de apropriação do espaço, o CCBB pertence à cidade e a cidade a ele pertence.

Outros exemplos de apropriação são os curtas-metragens produzidos a convite do próprio Centro. Ao longo de 2011, pairava a sombra da profecia de Nostradamus de que o mundo iria acabar em 2012. Nos CCBBs, as redes sociais ainda não contavam com tantos seguidores. Uma ideia reuniu os três centros existentes à época (CCBB DF, CCBB RJ e CCBB SP) na divulgação e efetivação das respectivas páginas. Trata-se da promoção “Curta 2012 no CCBB”, um concurso de abrangência nacional, para maiores de 18 anos (Banco do Brasil, 2011). A participação previa a produção de um curta-metragem de até 1 (um) minuto com o tema “2012”.

O curta deveria, necessariamente, ser filmado nas dependências de um dos CCBBs e publicado na *fan page* do Centro onde a gravação fosse realizada. Haveria dois vencedores por CCBB. Cada um ganharia uma viagem, com acompanhante, para conhecer os outros dois centros, além de um Kit,

contendo mala de viagem, camisetas e *tablet*. Dentre as regras, somente os participantes que curtissem as *fan pages* dos três CCBBs no Facebook e seguissem os três perfis dos CCBBs no Twitter estariam aptos a participar. Ou seja, havia um claro objetivo de ampliar o número de acessos às contas na rede social dos centros. Para tanto, públicos geralmente excluídos de promoções não estavam impedidos de participar (“funcionários, contratados, estagiários e terceirizados do Conglomerado”). No entanto, venceriam os dois vídeos mais bem avaliados por comissão técnica e não com maior número de “curtidas”, o que demonstra preocupação não somente com o aumento de público em suas páginas, mas também com a qualidade do material apresentado no concurso.

Um dos ganhadores, "Em 2012 eu vou viver no CCBB", de Gustavo Serrate, ao som de Ergo Phizmiz, mostra um homem que começa o dia na obra “Casulo”, de Darlan Rosa, verificando a programação no livreto do CCBB. Em seguida, faz ginástica; bebe água; come um fruto colhido diretamente de uma árvore; sai de um dos sanitários, se seca, como se tivesse acabado de se banhar; entra no cinema para uma sessão; deita-se debaixo de uma árvore, nem tão frondosa, com um guarda-chuva aberto, que o abrigam de uma pancada de chuva; passa pela fila da bilheteria; retira uma sacola/pertences do armário; observa uma pessoa lendo o que parece ser o cardápio do bistrô; e retorna para o “Casulo”, nele se deitando, como se fosse ali dormir. Vale citar, ainda, que o autor assim descreve o trabalho: ““Eu vivo no CCBB”, a força de expressão faz jús a (sic) realidade. Eu sempre estou por lá para pegar um filme, ver uma exposição, tomar um café.” (Serrate, 2012). Por outro lado, o título da música que o acompanha, “*Trick me*” – “Engana-me”, numa tradução livre –, deixa claro que é possível que tudo não passe do mito da caverna de Platão.

Ao propor habitar o que não é habitável, o artista mostra a natureza excêntrica do espaço, ao mesmo tempo em que provoca no espectador a consciência desse mesmo espaço. Como demonstra o vídeo, o Centro, com tudo o que o constitui, faz o indivíduo querer viver naquele ambiente cercado de natureza e

arte por todos os lados. É sua casa, onde se aprende a falar, brincar, amar, comer, se relacionar, mandar, obedecer.

O segundo vídeo, “2012”, com composição musical dos próprios criadores do curta, Artur Paschoali e Amanda Apen, traz um jovem vestindo figurino, usando óculos e corte de cabelo que remetem aos anos 1970, o que denota a atemporalidade dada ao espaço. Ele caminha por diversos ambientes interpretando as cenas sugestivas da letra da canção abaixo reproduzida:

Em 2012 tudo pode acontecer com você / Dizem que o mundo vai acabar / Dizem que se você não se cuidar / Comida de zumbi você pode virar / Mas isso não importa se você lembrar / Que o planeta não vai parar de girar / Enquanto todo mundo conseguir se amar / E de mãos dadas festejar! / Faça um pedido / Pra 2012! (Paschoali e Apen, 2012)

Nesse curta, os criadores apresentam a tão ensejada liberdade – pelos jovens. Naquele espaço, ele é livre e pode construir a própria história.

Aos poucos, o turista vai conhecendo e se reconhecendo no espaço geográfico, num complexa inter-relação social, de interiorização psicologizante, dotada de simbolismo, e, principalmente, de apropriação do lugar, promovendo nele sua própria manifestação, em uma marcante forma de identificação e, conseqüentemente, prática social.

## CONCLUSÃO

O Banco do Brasil possui quatro centros culturais nas cidades de Belo Horizonte (MG), Brasília (DF), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP), sendo três deles situados na região central das respectivas capitais e com acesso facilitado a quem se aproxima. O CCBB Brasília, nesse ponto, possui peculiaridades. Sua origem remonta a um projeto muito maior, que visava à integração com a cidade. É um lugar pelo qual não se passa, simplesmente. Ele não está no caminho da casa ou do trabalho das pessoas; ao contrário, é um local para onde é preciso se deslocar com o intuito de lá estar.

Trata-se de espaço dotado de *personalidade*, de infraestrutura básica, com atrativos qualificados. Como assinala Milton Santos (2006, p. 213), ao mesmo tempo em que cada lugar é o mundo, “à sua maneira”, ele é “exponencialmente diferente dos demais”. E o número de visitantes conquistados, que a cada dia se interessam pelo CCBB DF, parece comprovar que o Centro encontrou o seu cerne ao quebrar paradigmas, já que houve um tempo em que era identificado pelo visitante como um espaço destinado ao turista elitista, em função da dificuldade de se chegar ao local e pela programação oferecida, considerada de baixo apelo popular e voltada para públicos com acesso a pesquisas e a formas diferenciadas de arte.

Como vimos, de modo especial com o mesmo Santos e com Yázigi, tais ampliações de concepções acabam por designar os espaços tensionados pela demanda do visitante em territorializar e reterritorializar o CCBB. Por outro lado, percebe-se que as constantes mudanças também são maneiras de o Centro integrar-se às espacialidades criadas nos processos de interação estabelecidos de maneira a compor um discurso no qual ele se firma como o anfitrião, aquele que, mesmo atendendo as demandas do hóspede, é quem define como e quando os pleitos serão atendidos.

Não se deve esquecer que o CCBB é, ele próprio, um hóspede que se tornou anfitrião. Para tanto, modificou espaços, dando-lhes novos usos e instrumentos no intuito de receber, ratificando a premissa de que “todo território geográfico implica um território da alteridade.” (Grassi, 2011, p. 45)

No âmbito de quem se responsabiliza por sua manutenção, observa-se que, identificar-se com o cliente por meio de atributos não-negociais ou simbólicos que sejam representativos do seu quadro de valores é uma maneira de a marca Banco do Brasil se posicionar no mercado. E uma casa atraente, arrumada e singular, sede do início de renomados eventos, pode, certamente, significar um começo favorável. Em uma espécie de dialética relacional, o Banco internaliza no imaginário social seu papel de mecenas cultural,

estabelecendo uma imagem inversamente decomposta da entidade financeira que está em consonância com os ditames do mercado capitalista.

Nesse ínterim, o CCBB constrói sua identidade enquanto lugar e como espaço que recebe grupos e indivíduos, tornando-se um ambiente em que se efetiva a prática turística.

## REFERÊNCIAS CITADAS

- ARENDDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- AURAIX-JONCHIÈRE, P. Castelo: entre acolhida e hostilidade. In: MONTANDON, Alain (org.). O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas. São Paulo: Senac, 2011. p. 471-480.
- BOTTON, Alain de; ARMSTRONG, John. Arte como terapia. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- CCBB. Guia para formação e utilização de espaços culturais. Rio de Janeiro: CCBB, 1997.
- GASTAL, Susana; MOESCH, Marutschka Martini. Turismo, Políticas Públicas e Cidadania. São Paulo: Aleph, 2007.
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Revista Projeto Orla, Brasília XXI. Brasília: GDF, 1995.
- GRASSI, Marie-Claire. Hospitalidade: Transpor a soleira. In: MONTANDON, Alain (org.). O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas. São Paulo: Senac, 2011. p. 45-53.
- HENRIQUE, Klecius. Por dentro do Centro. Correio Braziliense, Brasília, 12 de outubro de 2000, p.1.
- MACIEL, Nahima. Endereço das artes. Correio Braziliense, Brasília, 11 de outubro de 2000, p.20.
- MONTANDON, Alain. Prefácio: Espelhos da hospitalidade. In: \_\_\_\_\_ (org.). O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas. São Paulo: Senac, 2011. p. 31-37.
- OLIVEIRA, Adelaide. O CCBB como anfitrião: uma reflexão sobre o turismo e a hospitalidade a partir do discurso proferido pelo Centro Cultural Banco do Brasil Brasília no site e no Facebook. Dissertação apresentada ao

Centro de Excelência Turismo da Universidade de Brasília/UnB, março de 2016.

ROSENDAHL, Zeny. Cultura, turismo e identidade. In: NUSSBAUMER, Martin G. (org.). Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 245-256.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da Geografia. São Paulo: Hucitec, 2008.

SERPA, Angelo. O espaço público na cidade contemporânea. São Paulo: Contexto, 2014.

SOUZA, Zuleika de. Assim... Bem CCBB. Revista do Correio, Brasília, 24 de junho de 2011.

VIEIRA, Marco Estevão de Mesquita. Distinção, cultura de consumo e gentrificação: O Centro Cultural Banco do Brasil e o mercado de bens simbólicos. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB, fevereiro de 2006.

YÁZIGI, Eduardo. A alma do lugar: turismo, planejamento e cotidiano. São Paulo: Contexto, 2001.

### Websites

BANCO DO BRASIL. Espaços – CCBB DF. Centro Cultural Banco do Brasil, s/d. Disponível em: <http://www.bb.com.br/portalbb/page509,128,10136,0,0,1,1.bb?codigoNoticia=18050&codigoMenu=10675>. Acessado em 11 de dezembro 2017.

BANCO DO BRASIL. Regulamento da Promoção “Curta 2012 no CCBB”. Centro Cultural Banco do Brasil (2011). Disponível em: <http://www.bb.com.br/portalbb/page512,128,10189,1,0,1,1.bb?codigoMenu=9926&codigoNoticia=32678>. Acessado em 11 de dezembro 2017.

CCBB. Sobre o Centro Cultural Banco do Brasil (2017). Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/receptivo/sobre-o-ccbb/>. Acessado em 08 de dezembro 2017.

CULTURA E MERCADO. CCBB Brasília completa 2 anos: Cultura e Mercado (2002). Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/ccbb-brasilia-completa-2-anos/>. Acessado em 11 de dezembro 2017.

PASCHOALI, Artur; APEN, Amanda. 2012. Youtube (2012). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-ScDlaOD4c>. Acessado em 11 de dezembro de 2017.

SERRATE, Gustavo. Em 2012 vou viver no CCBB: Youtube (2012). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cHS4l45LakE>. Acessado em 11 de dezembro 2017.

THE ART NEWSPAPER. Visitor Figures: Exhibition & museum attendance figures 2011. The Art Newspaper (2012). ISSN 234. Disponível em: [http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/ArtNewspaper\\_Ranking2011.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/ArtNewspaper_Ranking2011.pdf). Acessado em 14 de dezembro 2017.



**Dispor para funcionar**

**Dispor para funcionar**

**Assembling in order to work**

***Amanda Areias***

*Fotógrafa, Mestranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.*

*São Paulo, Brasil. amandaareiasphoto@gmail.com*

## Resumo

A série “Dispor para Funcionar” aplica-se a fugir do lugar comum ao investigar as feiras livres da cidade de São Paulo, Brasil. Comumente vistas como um território ideal e vívido, como lugar de intercâmbio e convivência pacífica em meio a uma selva de pedra, estes mercados de rua são, antes de tudo, lugar de contradição e conflito com o seu entorno. A série investiga as regras adotadas pelos feirantes na tentativa de amenizar tais embates. O que vemos é um espaço temporário mas visualmente complexo, intenso e fantástico, um cenário estético com uma profusão de cores, formas e linhas que tentam organizar o caos.

**Palavras-Chave:** Feira-livre. São Paulo. Espaços Urbanos. Organização. Imaginário.

## Resumen

La serie “Dispor para funcionar” pretende escapar del lugar común mientras investiga los mercados callejeros de São Paulo, Brasil. Comúnmente vistos como un territorio ideal y vivo, como un lugar de intercambio armónico y convivencia en medio de una selva de piedra, estos mercados de calle son, ante todo, un lugar de contradicción y conflicto con su entorno. La serie investiga las reglas adoptadas por los comerciantes del mercado en un intento de minimizar tales conflictos. Lo que hemos encontrado es un ambiente temporal, pero visualmente complejo, intenso y fantástico, un entorno estético con una fusión de colores, formas y líneas que intentan organizar el caos.

**Palabras-Clave:** Feria Libre. São Paulo. Espacios Urbanos. Organización. Imaginario.

## Abstract

The series “Assembling in order to work” intends to escape from the common place while investigating the street markets of São Paulo, Brazil. Commonly seen as an ideal and vivid territory, place of harmonic exchange and coexistence in the middle of a concert jungle, these streets markets are, first and foremost, a place of contradiction and conflict with its surroundings. The series investigates the rules adopted by market traders in an attempt to minimize such conflicts. What we have found is a temporary but visually complex, intense and fantastic environment, an aesthetic setting with a fusion of colors, shapes and lines that attempt to organize the chaos.

**Keywords:** Street Market. São Paulo. Urban Spaces. Organization. Imaginary.

## INTRODUÇÃO

*Listras são ritmo, como música, que pode além de harmonia e prazer, desembocar no ruído, deflagração e loucura*

*Michel Pastoreau*

**A**s bancas, os cheiros, os sons, a constante oferta de um preço exclusivo para a freguesa fiel, a barraca do pastel, o barulho do caldo de cana ao fundo, todos esses elementos fazem parte do imaginário do paulistano quando o assunto é a feira livre. Mercado informal originalmente movimentado pelos portugueses por meio do escambo de mercadorias, as feiras livres da cidade de São Paulo passaram por inúmeras transformações, mas continuam a funcionar desde sua origem como nódulos vitais de mediação entre a produção agrícola de alimentos e o consumidor. Em 2014, as feiras paulistanas completaram cem anos de organização oficial. De acordo com o engenheiro agrônomo Hélio Junqueira e a economista Marcia Peetz, autores do livro 100

Anos de feiras livres na cidade de São Paulo (2015), a construção mal planejada de centros de distribuição na cidade, no início do século XX, gerou uma crise de abastecimento e com ela a alta dos alimentos. No ano de 1914, a reivindicação dos movimentos anarco-sindicalistas por melhores preços levou o Prefeito Washington Luís Pereira de Souza a criar os mercados francos - isentos de impostos - como forma de baratear gêneros de primeira necessidade (Junqueira & Peetz, 2015).

A história das feiras livres na cidade segue sendo marcada ora por momentos de ascensão, ora por momentos de conflito. Ainda segundo Junqueira e Peetz (2015), em 1948 o Prefeito Paulo Lauro decretou a instalação de no mínimo uma feira semanal em cada bairro ou subdistrito da cidade. Na década de 1960, contudo, inicia-se um período conturbado para os mercados ao ar livre que passam a enfrentar a tecnoburocracia, a industrialização e o planejamento rigoroso do desenvolvimento de São Paulo. Nas décadas seguintes os obstáculos são os supermercados e a proliferação na cidade dos chamados sacolões (2015).

Apesar das dificuldades, as feiras resistem totalizando mais de 850 mercados itinerantes espalhados em locais diversos, funcionando de terça a domingo e empregando um quadro de aproximadamente quarenta mil pessoas (Sato, 2007, 95). Assume-se que este é um ambiente plural, aberto, em que pessoas de diversos contextos se encontram num intercâmbio tradicional e vívido. A Secretaria do Desenvolvimento, Trabalho e Empreendedorismo (2014) afirma, por exemplo, em tom otimista, que as feiras livres paulistanas são <sup>1</sup> “permeadas pela interação social, pela convivência harmônica entre as diferentes etnias e classes sociais e pelo mais autêntico polo de convivência intergeracional”. Para as gestões municipais, o desafio que se impõe, contudo,

<sup>1</sup> Editorial publicado no site da Prefeitura Municipal de São Paulo em ocasião do centenário da existência formal das feiras livres, em 2014. Disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/trabalho/2014%20100%20ANOS%20FEIRAS.pdf>> Acesso em 29 Jan 2018.

é o de se empreender esforços e medidas para essa coexistência harmônica das feiras com a estrutura urbana da metrópole em meio a um crescimento constante e desenfreado. As feiras livres enquanto espaço/rua ocupada são, antes de mais nada, lugar temporário de contradição e conflito com o seu entorno. Higiene, condições insalubres de trabalho, lixo nos entornos, obstrução de vias de trânsito e ruídos são alguns dos desafios impostos à administração pública.

Na tentativa de minimizar tais conflitos, os feirantes vêm adotando, desde 2007, normas que regularizam a montagem das feiras, a ocupação dos espaços e sua estrutura. Algumas diretrizes incluem a localização das feiras em áreas que não apresentem grande número de postes e edifícios e que permitam o estacionamento dos veículos dos usuários e feirantes. Sobre os produtos, todos os alimentos comercializados nas feiras livres devem estar protegidos da contaminação por meio da utilização de dispositivos apropriados.

Nessa contínua organização, destacam-se as regras que determinam o tamanho e a cor das barracas para os 21 diferentes grupos de produtos comercializados nas feiras. Para o grupo 1 constituído de verduras, legumes, raízes, tubérculos e tomate, as cores estabelecidas são verde e branco. A mesma cor deve ser observada pelo grupo 14 de água de coco e bebidas em geral, e pelo grupo 20 de flores naturais e artigos correlatos.

Os grupos 3, 5, 6, 7 e 15 devem adotar toldo e anteparos listrados nas cores amarela e branca. Tais grupos correspondem respectivamente à barraca de batata, cereais, mel, enlatados, farinhas e temperos em geral; barraca de banana; barraca de ovos; barraca de macarrão, queijo ralado, e outros alimentos industrializados; e à barraca de comidas típicas em geral, doces caseiros e lanches rápidos.

Toldo e anteparos listrados nas cores azul e branca são designados, por sua vez, aos grupos 4, 16, 17, 18, 19 e 21. Tais grupos correspondem às frutas frescas em geral, (exceto banana que possui barraca exclusiva); utensílios domésticos em geral; armarinhos, bijuterias, brinquedos, produtos para

limpeza e higiene pessoal; roupas em geral, roupas de cama, toalhas de mesa e banho; calçados em geral, cintos e bolsas; produtos diversos e serviços de reparo de equipamentos e utilidades domésticas em geral.

Finalmente, grupos 2, 8, 9, 10, 11, 12 e 13 são orientados a adotar toldo na cor vermelha e anteparos listrados nas cores vermelha e branca. Seus produtos incluem cebola, alho, cereais em grãos, café, mel, coco ralado, enlatados, farinhas em geral, temperos para alimentos em geral, todos industrializados; laticínios (produtos derivados do leite) industrializados, margarinas, conservas em geral, frutas secas e cristalizadas, azeitonas e pickles, bacalhau e outros peixes secos ou salgados; embutidos industrializados em geral (salsichas, linguiças, paios, salames e outros tipos de frios), bacalhau e outros peixes secos ou salgados, carnes-secas, salgadas ou defumadas, banhas e gorduras comestíveis, pertences para feijoada; produtos alimentícios regionais industrializados; pescados de toda espécie resfriados; aves, vísceras e miúdos de animais de corte e cortes de carne suína; pastel e salgados diversos fritos na hora.

Listras se misturam ao colorido dos alimentos e fazem jus à fala de Michel Pastoureau sobre elas: “[Listras] são ritmo, como música, que podem, além de trazer harmonia e prazer, desembocar no ruído, deflagração e loucura” (Pastoureau, 1991, 114). Uma profusão de cores, formas e linhas constantemente se harmonizam e se encontram, para logo depois se desfazerem. Dispor Para Funcionar volta-se então para essas novas configurações estéticas e em meio ao caos, retrata a tentativa de se organizar o quase inorganizável.



Figura 1  
Fonte: Amanda Areias.



Figura 2  
Fonte: Amanda Areias.



Figura 3  
Fonte: Amanda Areias.



Figuras 5 e 6  
Fonte: Amanda Areias.



Figura 4  
Fonte: Amanda Areias.



Figura 7  
Fonte: Amanda Areias.



Figura 8  
Fonte: Amanda Areias.



Figura 10  
Fonte: Amanda Areias

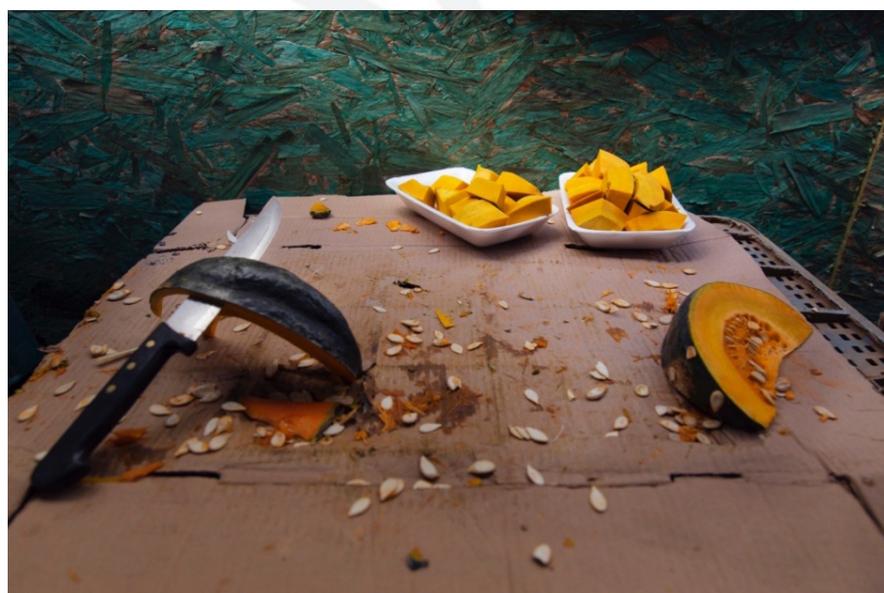


Figura 9  
Fonte: Amanda Areias.



Figuras 11 e 12  
Fonte: Amanda Areias.



Figura 13  
Fonte: Amanda Areias.



Figuras 15 e 16  
Fonte: Amanda Areias.



Figura 14  
Fonte: Amanda Areias.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

JUNQUEIRA, A. H. & PEETZ, M. da Silva. 100 anos feiras livres na cidade de São Paulo. São Paulo: Via Impress Edições de Arte, 2015.

PASTOUREAU, Michel. The Devil's Cloth: a history of strips. New York: Washington Square Press, 1991.

SATO, Leny. Processos cotidianos de organização do trabalho na feira livre. *Psicologia & Sociedade*; 19, Edição Especial 1: 95-102, 2007. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19nspe/v19nspea13.pdf>>. Acesso em 17 de outubro 2017.

SECRETARIA DO DESENVOLVIMENTO, TRABALHO E EMPREENDEDORISMO. 100 Anos de Feira livre em São Paulo. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 2015. Disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/trabalho/2014%20100%20ANOS%20FEIRAS.pdf>> Acesso em 29 de janeiro 2018.

### Fontes eletrônicas e sites

Decreto Nº 48.172, de 6 de Março de 2007. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 2007. Disponível em <[http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios\\_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=07032007D%20481720000](http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=07032007D%20481720000)> Acesso em 29 de janeiro 2018.

FEIRA MAPS. Disponível em <[http://www9.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/sdte/pesquisa/feiras/lista\\_completa.html](http://www9.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/sdte/pesquisa/feiras/lista_completa.html)> Acesso em 17 de outubro 2017.

