

PRIMAVERA + VERÃO // 2018

ARA

05

CONFIGURAÇÕES: ENTRE LIMITES E INDETERMINAÇÃO



grupomuseupatrimônio

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
REVISTAARAFU@USP.BR
HTTP://WWW.MUSEUPATRIMONIO.FAU.USP.BR

Coordenação

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
COORDENAÇÃO ASSISTENTE
ANNA MARIA RAHME
LUIZ ANTÔNIO RECAMAN FILHO

Conselho Editorial Professores

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO (Editora)
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME (Editora Assistente)
LUIZ ANTÔNIO RECAMAN FILHO (Editor Assistente)

Membros Titulares

AMANDA SABA RUGGIERO
CELSO FAVARETTO
MARCOS RIZOLLI

REGINA LARA SILVEIRA MELLO
RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

Membros Suplentes

ADRIENNE FIRMO
FERNANDO ATIQUÉ
JOSÉ BENTO FERREIRA
MARTA BOGÉA

NORBERTO GAUDÊNCIO JÚNIOR
VIRGÍNIA CÉLIA MARCELO

Pareceristas

AGNALDO FARIAS, ALECSANDRA DE OLIVEIRA, AMANDA TOJAL, ANA CLAUDIA CASTRO,
ANA MARIA BELLUZZO, ANA PAULA NASCIMENTO, ARTHUR HUNOLD LARA, EULER SANDEVILLE JR.,
FERNANDA BELLICIERI, FRANCISCO SCAGLIUSI, FREDERICO SILVA, JOÃO LUIZ MUSA,
JOSÉ GERALDO SIMÕES JR., JOSÉ SPANIOL, MARIA CAMILA D'OTTAVIANO,
NILCE ARAVECCHIA BOTAS, NORBERTO GAUDÊNCIO JÚNIOR, PATRICIA CHRISTOFOLETTI,
PATRICIO DUGNANI, PAULO EDUARDO CAMPOS, RICARDO MEDRANO, RODRIGO CHRISTOFOLETTI,
RUY LOPES, SYLVIA HELENA FUREGATTI, TERESA MARIA CASTRO DE ALMEIDA.

Revisão de textos

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO; PAULO BARBOSA, ANNA MARIA RAHME

Projeto Gráfico e Diagramação

MÁRCIA SANDOVAL GREGORI

Supervisão de Site e Portal

AMANDA SABA RUGGIERO

Suporte Informática

WEBMASTER FAU/USP EDSON AMADO DE MOURA

Logotipo

FELIPE M. B. SOARES;

Imagem de Abertura

FELIPE M. B. SOARES;

MÁRCIA SANDOVAL GREGORI (montagem)



SUMÁRIO

- 5** EDITORIAL - CONFIGURAÇÕES EM DISTINTAS CONCEPÇÕES
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

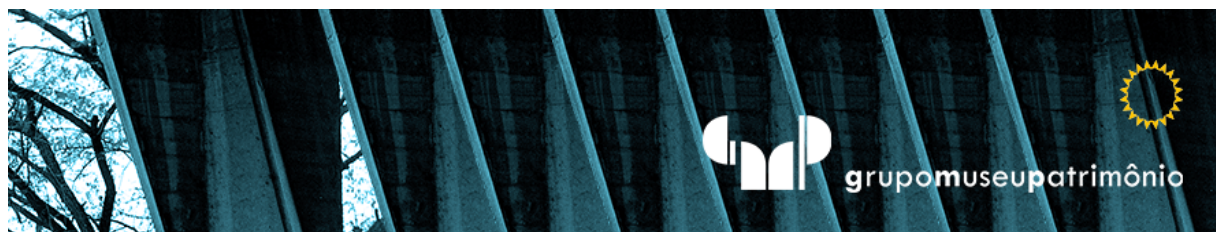
CONFIGURAÇÕES: ENTRE LIMITES E INDETERMINAÇÃO

DOSSIÊ GMP

- 17** CASA-MUSEU, ESCALA E TERRITÓRIO
PAULO BARBOSA
- 33** MUSEUS: RISCOS E RISCAS
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
- 57** A TRAGÉDIA DO PAISSANDÚ, ENTRE O PERENE E O EFÊMERO
REGINA LARA SILVEIRA MELLO
- 77** CONFIGURAÇÕES PAULISTAS: OPERANDO A SAGA BANDEIRANTE
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
- 111** PALIMPSESTO AURI-VERDE
AMANDA SABA RUGGIERO E MÁRCIA SANDOVAL GREGORI

ARTIGO/ENSAIO

- 135** DO COSMOS AO CHÃO: MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NA
CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA
CAROLINA SERRA AZUL E RENAN NUERNBERGER
- 152** PAISAGENS INTERNAS
ILANA BESSLER
- 173** “PLANTE (N)A PRAÇA”: ANOTAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE
CONSTRUÇÃO COLABORATIVA DE UM JARDIM
ANDRESSA REZENDE BOEL
- 199** ENSAIO: UM TOQUE NA POESIA CONCRETA
MARIANA ESPEL DE OLIVEIRA
- 231** TRILHAR ENTRE LIMITES E INDETERMINAÇÕES
MARIA TERESA KERR SARAIVA
- 253** A PROCURA DE IMAGENS DE RESISTÊNCIA
NAIENE SANCHEZ SILVA
- 275** SITUAÇÕES PARA UMA HISTORIOGRAFIA DA PERFORMANCE ARTE NO BRASIL
MAÍRA VAZ VALENTE



Editorial

Configurações em distintas concepções

Configuraciones en distintas concepciones

Configurations in different concepts

Maria Cecília França Lourenço

Professora Titular Sênior. FAU – USP, SP BRA revistaarafau@usp.br

Resumo

Este Editorial da *Revista ARA*, do Grupo Museu/Patrimônio – GMP da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU-USP, com satisfação, expõe a quinta edição, subordinada ao tema “Configurações: entre limites e indeterminação”. O texto de “Apresentação”, elaborado pelo Prof. Dr. Celso Favaretto, em sua trama trouxe reflexões conceituais, a desafiar a criação, tanto textuais quanto visuais, em variadas latitudes. Cumpre-se, assim, papel ambicionado, em sonho coletivo, tanto dos membros do GMP e do Conselho Editorial quanto de colaboradores e pareceristas. Efetiva-se a intenção em se debater temas e indagações sobre a cultura contemporânea. Afinal, o que amanhã nos representará?

Palavras-Chave: Configurações. Limites. Indeterminação. Editorial. Admiração.

Resumen

Este Editorial de la revista ARA del Grupo Museo/Património – GMP de la Facultad de arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo FAU – USP con satisfacción expone la quinta edición, el tema "Configuraciones: entre límites y la indeterminación". El texto de "Presentación", preparado por Prof. Dr. Celso Favaretto, en su parcela traído reflexiones conceptuales, para desafiar el establecimiento, tanto como Visual, textual diferentes latitudes. Debemos codiciado papel, en un sueño colectivo, ambos miembros del GMP y el Consejo Editorial, colaboradores y revisores. Es la intención de discutir temas y preguntas sobre la cultura contemporánea. Después de todo, ¿qué será mañana?

Palabras clave: Configuraciones. Límites. Indeterminación. Editorial. Admiración.

Abstract

This Editorial of the magazine ARA group's Museum/Heritage –GMP from the Faculty of architecture and urbanism of the University of São Paulo FAU – USP with satisfaction exposes the Fifth Edition, the theme "Configurations: between limits and indeterminacy". The text of "presentation", prepared by Prof. Dr. Celso Favaretto, on your plot brought conceptual reflections, to challenge the establishment, both as Visual, textual various latitudes. We must coveted role, in a collective dream, both members of the GMP and the Editorial Board, as collaborators and reviewers. It is the intention in discussing themes and questions about contemporary culture. After all, what will be tomorrow?

Keywords: Configurations. Limits. Indeterminacy. Editorial. Admiration.

INTRODUÇÃO

Ad-mirar e ad-miração não têm aqui sua significação usual. Ad-mirar é objetivar um “não-eu”. [...] implica pôr-se em face do “não-eu”, curiosamente, para compreendê-lo. [...] Mas se o ato de conhecer é um processo [...] ao buscar conhecer ad-miramos não apenas o objeto, mas também a nossa ad-miração anterior do mesmo objeto. Freire, 1982, p.53.

O eminente pensador brasileiro Paulo Freire (1921-97) assinala que a palavra “admirar” implica em se “ir na direção de algo”, na parte inicial da epígrafe acima. A afirmação baseia-se na origem etimológica, dada a presença da preposição latino *ad* associada ao verbo *mirar*. *Ad* liga-se a: “apontar para” ou “tomar como alvo”; reforça assim o verbo *mirar*. Este gera *mirus*, “digno de intrigar-se” e se desdobra em vários outros termos, a citar, admirável, milagre, miragem, maravilhar-se, enfim – reconhecer algo como não usual e bizarro, positivamente ou não.

Na parte final, o educador acrescenta ideia também singular para se refletir sobre o conjunto aqui reunido, neste número 5 da *Revista ARA*. Acena, então,

para outra das razões a levar a esse movimento para um “não eu”, em seu dizer, o desejo e intenção em conhecer dada alteridade, antes já constatada. Acrescento, reconhecer algo, com certo estranhamento. O olhar reflexivo para a cultura instalada, seja nas manifestações sensíveis, ou arte para simplificar, seja no cotidiano entre nós e em muitas partes, vem gerando perturbação, muito bem registrada nos estudos.

O trecho da referida epígrafe se insere em “Ação cultural para liberdade e outros escritos”, e data o original de uma palestra realizada em 1969, ano nefasto da história do país. A antologia de ensaios de Freire, criador de um método soberbo para se alfabetizar crianças e adultos, ao ser publicada na década seguinte, 1978, parece que almejaria, então, transformações em nação, educação e ações, em que o foco seria compartilhamento, distinto do então vivenciado, em que dominavam dissimulação e perseguição à alteridade.

Decorridos 40 anos, o país confronta-se com episódios assombrosos, desde a esfera educacional a museológica, como busquei documentar no texto-luto, postado no Site do Grupo Museu/Patrimônio FAU –USP, sob o título “Quem queimou? 200 anos de história”, acerca do doloroso episódio relativo ao incêndio do Museu Nacional. Vive-se período eleitoral grave e não se aventa fato isolado para tanta perplexidade, porquanto, já há seis meses, o Conselho Editorial propôs o tema desta edição, com gravidade exigida neste ano.

Como nas edições anteriores, os estudos iniciais compõem o Dossiê do Grupo Museu/Patrimônio em que se busca debater questões, dentro de inquietações e investigações de cada um de seus integrantes, em consonância aos mesmos temas e procedimentos propostos para Submissão, em atuação típica na chave extensionista. Ficando em Freire, extensão nesta acepção não se reduz a ato paternalista ou protecionista e, desta forma, evade-se de ação direcionada a meramente estender, persuadir, transferir, dominar, revelar um que fazer ou messianismo, mas sim, se emprega como postura educador-educando e vice-versa, como se observa em “Extensão ou comunicação?” (1977, p. 23).

MUSEUS DE GRANDES NOVIDADES

“Eu vejo o futuro repetir o passado eu vejo um museu de grandes novidades [...]” Cazusa e Arnaldo Brandão

O acervo textual e visual, aqui reunido como um museu crítico destes tempos, dialoga com *ad-miração*, seguindo Freire. Manifesta-se por objetos de pesquisa que residem em grande parte na esfera do “não-eu”, a demandar conhecer, por meio de palavras e imagens, e em algumas direções, entre as quais: mirar com maravilhamento ou perturbação fatos da época presente, cotejados a um antes, assemelhado ou diverso, mas ainda a merecer problematizações; em outros, constata-se certo *ad-mirar* em que se divide o processo para trazer formas expressivas caras ao fazer sensível por imagens, algo intrínseco ao proposto pela *Revista ARA*; e ainda, espanto aterrador por se constatar retorno de valores desastrosos do passado militarizado entre nós e em outros territórios, saldo de anos de versões róseas do então vivido.

Ad-mirar para parte de autoras e autores aqui reunidos direciona a um “não-eu”, que no lugar de ser rejeitado, carrega esperança e veios distintos. De um lado o sentido afirmativo, como se reconhece no estudo “Do cosmos ao chão: modernidade e pós-modernidade na crítica de Mário Pedrosa”, cuja autoria se encontra conjugada a Carolina Serra Azul e Renan Nuernberger. Versa sobre a significativa contribuição desse autor, apropriada ao presente do país e em outros, por ser “atemporal”, em face de assuntos então trazidos, a mencionar “forma artística e matéria social”, como bem analisam Serra Azul e Nuernberger.

Tal *ad-mirar* na proposição freireana pode se dar por profunda decepção, bem desenvolvido no texto de Regina Lara Silveira Mello, “A tragédia do Paissandu, entre o perene e o efêmero”, ao abordar o incêndio no edifício Wilton Paes de Almeida, destruído, e que atingiu a Igreja Evangélica Martin Luther. Vitimou pessoas, desalojou cidadãos em estado de ocupação no centro paulistano e trouxe abaixo vitrais da Casa Conrado. Restauradora na área vítrea, Lara

compusera a equipe encarregada de efetuar trabalho na referida igreja e o artigo revela essa *ad-miração* avizinhada entre um eu e um “não-eu”.

Estudos distintos acerca de fatos atuais antes vividos, nesta época de espetáculo dissimulador e indústria de recreação, perpassam vários outros entre as pesquisas e cito as de Naiene Sanchez Silva, Anna Maria Abrão Khoury Rahme, Márcia Sandoval Gregori e Amanda Sabba Ruggiero. Em especial na América Latina, pós-ditaduras, torna-se realmente abissal a tentativa em se reviver e alavancar ideologias conservadoras e caóticas.

Silva, na investigação selecionada para a *Revista ARA*, trabalha com indeterminações em “A procura de imagens de resistência”. Indaga sobre os valores constitutivos, característicos da cultura, relacionando-os à probabilidade de emergirem tais imagens aludidas no título. Chama a atenção para a vinculação de imagens ligadas ao mercado financeiro, condições restritivas na política e na chamada indústria do entretenimento, montada para distração e escapismo, ao defender outras vertentes, sendo a autora circundada por significativos filósofos.

Em “Configurações paulistas: operando a saga bandeirante”, Rahme aborda o papel da figura do Bandeirante no imaginário paulista, dando continuidade ao que bem interpretou de forma crítica e inédita, no doutorado, com enfoque no estudo acerca do Mausoléu no Ibirapuera, SP, relativo ao Movimento Constitucionalista de 1932. Gregori e Ruggiero, em “Palimpsesto auri-verde”, analisam a instalação de bandeira nacional em viadutos e vias de ligação, ocorrida recentemente, no período da Copa do Mundo, a embaralhar símbolo unificador, espaço urbano, esporte, política e aspectos de natureza social. Com razão despontaram problemas quanto ao uso do espaço público e requereu interferência direta de órgão preservacionista.

Ad-mirar assume também relevo singular no artigo de Maíra Vaz Valente, sob o título “Situações para uma historiografia da performance arte no Brasil”, em que elabora conceito distinto na historiografia consagrada, a propósito de performance. Segundo defende a autora, antes de ocorrer em ações,

manifesta-se em textos antológicos, que seleciona, a saber, de criadores, Lygia Clark e Hélio Oiticica, a par de balanço empreendido por Frederico de Moraes. Aqui a palavra se antecipa ao que ainda não foi, sinalizando o futuro, a reiterar sua vitalidade e indiscutível importância.

Memória, fronteira e tempo, a reconfigurar valores de espaços internos, igualmente se localizam, nesta edição da *Revista ARA*. De um lado, o ensaio visual nos apresenta criações fotográficas sobre espaços interiores, realizadas por Ilana Bessler; de outro, há um estudo relativo ao espaço doméstico musealizado, em estudo de Paulo Eduardo Barbosa, “Casa-museu, escala e território”. Bessler, em “Paisagens internas”, proporciona reconfiguração de resíduos antes projetados, então ressignificados para esta edição, resultantes em imagens que tratam de narrativas visuais e fornecem elementos para se pensar o fazer e fruir a fotografia.

Barbosa também debate a uniformização que pretende dissimular identidades advindas de questões referentes ao local, regional, mundial e global, no texto “Casa-museu, escala e território”, objeto de estudo no doutorado e em prática profissional como arquiteto. Nesta oportunidade analisa o Museu Casa Guimarães Rosa em Cordisburgo, MG, em que demarca posturas divergentes da reificação, não rara em outras instituições semelhantes. Ressaltável, do mesmo modo, por argumentar acerca da tríade identidade, globalização e território, fundamentado por autores, estudados nos Seminários do GMP.

Partilhar o fazer sensível se observa em várias investigações sobre o que “já-não-é”, “ainda-não-foi” e “deseja-se-que-seja”, atuações características da contemporaneidade em vários suportes e fazeres: fotografia, bidimensionalidade, tridimensionalidade, arte pública e museologia, aqui estudadas. Constituem “leituras do mundo que, segundo Freire, “[...] precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele” (p. 11). Tal assertiva o filósofo registrou em “Importância do ato de ler: em três artigos que se completam” (2000). Vale reiterar que as primeiras leituras do mundo ocorrem por meio de imagens e

sentidos, antes das palavras e letras, em tese, habilitando o humano a melhor apreciá-los. Neste quesito se encontram pesquisas, como em Andressa Rezende Boel, Maria Teresa Kerr Saraiva e Mariana Espel de Oliveira.

Boel aborda ação coletiva e integrada, voltada à criação de um jardim que, pela prática, ensejou debater uma série de fatores para ela e aos que diretamente participaram em uma praça de Uberlândia, MG. Nesta época, tal ato ampliou o repertório para inúmeras formas cotidianas e sistemáticas, visando cuidar e valer-se de espaço público. Ao versar sobre natureza, um certo “não-eu” com que nos relacionamos de maneiras variadas, vai-se na direção de dar as costas ao isolamento e individualismo, com trocas singulares.

Saraiva divide com os leitores da *Revista ARA* seu processo na concepção de mural para Estação da Luz paulistana, próxima à Pinacoteca do Estado. Desde esboços e determinação do campo, seleção de formas, cromatismos e materiais, desvela alterações, achados, desvios e todo o processo conceutivo para completar uma obra, a sinalizar *ad-miração* pelo público em geral dessa Estação, entroncamento de uma série de linhas férreas e de metrô, um aceno gentil e acolhedor aos que chegam e circulam pelo local.

Oliveira concebe algo muito expressivo para fruição de parte privada da visão, de modo a ensejar experienciar, por meio de sensações e emoções, antes vividas pelos que detêm tal sentido. Projetou modelo tridimensional para uma criação também singular, logo, admirável: Poesia Concreta. Explicitou modelos 3D, valendo-se de recursos tecnológicos na concepção e na produção. Assim preocupa-se em ampliar o universo para outros públicos e, não apenas, acionar tecnologia para diversão e lazer escapistas.

Por outro lado, procurei abordar aspecto museico com foco na revisão de passado dissimulado e silenciado, no texto “Museus: riscos e riscas”. Neste momento pareceu-me cabível refletir sobre o trato de indeterminações obscuras, com desejo de que em nosso país vicejem ares distintos para se pensar o futuro, sem dar as costas ao passado. Ao se cotejar iniciativas no trato com eras lúgubres,

como as de período ditatorial ou colonialista. Em contraste, tentei pensar em ações dignas de apreciação ocorridas na Argentina e em Portugal.

Colocamo-nos em nossas diferenças, fricções e trocas, entendendo-as como ser-no-mundo, dentro de peculiaridades abalizadas, sejam políticas, formacionais, filosóficas e mesmo etárias, o que não impede de brotar *ad-miração*. Deseja-se ampliar o “não-ser”, até aquele que já fomos, querendo um presente e futuro melhor e para muitos. Assim, iniciamos em vários diálogos com a formação do Conselho Editorial, com colegas desta e de outras unidades, para se chegar a temas e decisões relativas às Submissões e aos pareceristas.

A *Revista ARA* recebeu contribuições, acolhidas ou não, esta sempre traz dissabor. O resultado permite ampliar questões documentadas na edição de número 5. Em nome do Grupo Museu/Patrimônio, deixo aqui o profundo agradecimento a todos que vêm se envolvendo com a *Revista ARA*, uma forma de resistir e criar, por imagens e palavras! Grata.

Ciça, início de Primavera 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Freire, P. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1982 [1978].

----- *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1977.

----- *Importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez; 2000 [1992].



Casa-museu, escala e território

Casa-museo, escala y territorio

House-museum, scale and territory

Paulo Eduardo Barbosa

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo-FAUUSP.
pauloarqbarbosa@gmail.com*

Resumo

O artigo discute as práticas e procedimentos da casa-museu ante as transformações por que passa a experiência urbana apontando as diferentes escalas de ação das instituições voltadas à memória no território

Palavras-Chave: Casa-museu. Identidade. Escala. Território. Ação

Resumen

El artículo discute las prácticas y procedimientos de la casa-museo frente a las transformaciones por las que pasa la experiencia urbana apuntando a las diferentes escalas de acción de las instituciones volcadas a la memoria en el territorio

Palavras-Clave: Casa-museo. Identidade. Escala. Território. Acción

Abstract

The article discusses the practices and procedures of the house-museum in the face of the transformations through which the urban experience passes, pointing to the different scales of action of the institutions focused on memory in the territory

Keywords: House-museum. Identity. Scale. Territory. Action

TEMPO, LUGAR E MEMÓRIA

O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.

João Guimarães Rosa

A experiência da cidade contemporânea apresenta sintomas da transformação por que passa o urbano, categoria de pensamento¹, ressignificando instituições e equipamentos culturais voltados à preservação de memórias, entre eles, os museus, aos quais se reputa papel central na resistência a processos de desterritorialização e desculturação, identificados por Milton Santos, Marc Augé e Stuart Hall, entre outros autores, como motores de profunda alienação do homem urbano na atualidade.

¹ Henri Lefebvre distingue entre a cidade, realidade presente, imediata, dado prático-sensível, arquitetônico, de um lado, e, por outro, o urbano, realidade social composta de relações a serem concebidas, construídas ou reconstruídas pelo pensamento (Lefebvre, 2016, p. 58).

Este artigo procura contribuir ao debate no sentido de compreender práticas, relações e procedimentos utilizados por estas instituições no intuito de realizar suas potencialidades na construção de relações com distintos segmentos sociais em diálogos e trocas. Não estariam museus, centros de memória, anacronicamente aderidos a modos de visualização do passado expressos em certezas e totalidades que já perderam sentido na atual relação que o usuário estabelece com os tempos e espaços urbanos?

Novas técnicas têm possibilitado uma vivência não presencial da cidade, operando alterações no papel dos museus e os desafiados a modificar procedimentos em busca de alinhar premissas àquelas frequentemente atualizadas pelos órgãos reguladores, entre eles o *International Council of Museums – ICOM*². Sujeita a virtualização, expressa na desmaterialização de percursos e procedimentos, a cidade tem se afirmado gradativamente excludente, impondo dinâmicas à maneira das *verticalidades* como afirma Milton Santos, atuando de acordo com uma ordem global que se pretende homogeneizadora, asseverando um sistema a que o autor denomina *período técnico-científico-informacional*.

Neste cenário, a resistência possível a esta uniformização buscada pelas tais verticalidades se opera no *lugar*, na dinâmica da ordem local, nas relações de contiguidade e de vizinhança, escalas em que certas articulações promovidas por instituições de memória têm uma contribuição essencial, seja na construção de identidades, seja na instauração de tensões entre memórias individuais e coletivas em constante reordenação.

Milton Santos opõe às *horizontalidades* construídas pelas contiguidades e relações de vizinhança, as *verticalidades*, definidas como expressões de lugares

² O ICOM atualiza constantemente sua definição de museu de modo a ajustar as expectativas e possibilidades destas instituições em face das comunidades em que se inserem. “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.” Disponível em: <<http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>>. acesso em 15/06/2018

distantes que se ligam por formas e processos sociais. Estes vetores atuam, segundo o autor, no território definido para além da forma como território usado, “[...] objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado” (2005, p. 255).

Na compreensão dada pelo âmbito da disciplina da Sociologia e sua vertente da Teoria Cultural ao fenômeno da globalização e sua relação com as identidades culturais, Stuart Hall alertou para a complexidade destes processos considerando “[...] ao invés de pensar no global como substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local” (2006, p. 77). Ao examinar as possíveis consequências da aceleração dos fluxos culturais contemporâneos sobre as identidades nacionais, por exemplo, Hall ressalta três possíveis consequências: sua desintegração como resultada da homogeneização cultural, seu reforço pela resistência à globalização e seu declínio ou substituição por novas identidades híbridas que tomam seu lugar.

Ao analisar o que denomina o impacto da globalização sobre as identidades culturais, Hall afirma que tempo e espaço são coordenadas básicas para todos os sistemas de representação e são categorias profundamente alteradas pelos processos em curso, transformando o modo como as identidades são localizadas e imaginadas. Segundo Hall, todas as identidades estão localizadas no espaço e tempo simbólicos e possuem suas geografias imaginárias, “[...] seu senso de lugar, de casa/lar, ou *Heimat*³, bem como suas localizações no tempo” (2006, p. 71), sendo estas, tradições inventadas a ligar passado e presente expressas em mitos e narrativas, entre as quais se encontram os museus, conectando memórias individuais às coletivas. Desta forma, as identidades têm se tornado mais e mais desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicas à medida que mercado de imagens e

³ *Heimat* é uma palavra alemã que embora não tenha tradução exata para o português significa pátria, lar, lugar onde se nasceu e foi criado. Na Alemanha, *Heimat* assume significados de delimitação social, constituindo um referencial para movimentos nacionalistas para os quais a *Heimatschutz* (proteção da *Heimat*), é uma defesa contra o multiculturalismo e os refugiados. Disponível em <https://www.dw.com> acesso em 15/7/2018.

comunicação global regem a vida social. Como respondem as instituições museais a estas novas articulações?

Entre os fenômenos, apontados por Stuart Hall como produzidos pela tensão entre global e local, estaria a fascinação com a diferença expressa na mercantilização da etnia e da alteridade como nichos de mercado. A ideia de que as sociedades periféricas do capitalismo tardio são puras, culturalmente tradicionais e intocadas não seria senão uma “[...] fantasia ocidental sobre a alteridade, uma fantasia colonial sobre a periferia” (2006, p. 80) a negar que as bordas do sistema também estão sujeitas aos seus efeitos pluralizadores. A hipótese de Hall centra-se na instabilidade a que se sujeitam de maneira articulada as identidades culturais submetidas à alteração das noções e práticas de tempo e espaço, assim, o que se pretende aqui é contribuir com este debate observando possibilidades de atuação de um tipo específico de instituição museal: a casa-museu. A espacialidade alterada da residência tornada museu implica tomadas de decisão relativas a estas duas categorias, tempo e espaço, expostas a múltiplas recepções.

O território de João Guimarães Rosa

As casas-museu são espaços de memória instalados em edificações cuja função inicial era residencial e oferecem uma contribuição distinta ao historicizar o fenômeno urbano enquanto testemunho da cidade como palimpsesto, posto que a casa tornada casa-museu, dada a função pública assumida, poderia documentar e inferir novas relações de vizinhança e de construção de certo território a instrumentar a aludida resistência às chamadas verticalidades de que fala Santos.

Singular exemplo da relação entre a casa-museu e território, o Museu Casa Guimarães Rosa em Cordisburgo, MG, oferece a oportunidade de debater as categorias aqui discutidas sob a forma de identidade, globalização e território.

Milton Santos afirma que “O território é o chão mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence”

(2001, p. 47). A construção desta identidade, por vezes, no caso latino-americano, esteve também a cargo da literatura. Segundo Antonio Candido de Mello e Souza, no livro *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959, os autores latino-americanos responderam à dupla missão de criar, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura. Este conceito tem permeado trabalhos acadêmicos acerca da produção literária latino-americana nas chamadas correntes pós-colonialistas que identificam esta construção da ideia de América Latina a partir do campo da Literatura⁴. O Museu Casa de Guimarães Rosa tem seu projeto museológico embasado ora na literatura, ora na cronologia do escritor, ora em sua história familiar, criando um espaço aberto às múltiplas recepções.

Antonio Candido categorizou o sertão de João Guimarães Rosa como metafísico ao se distanciar da descrição euclidiana ao valer-se de regionalismos para tratar de dilemas universalmente humanos.

Refinamento técnico e força criadora fundem-se então numa unidade onde percebemos, emocionados, desses raros momentos em que a nossa realidade particular brasileira se transforma em substância universal perdendo a sua expressão aquilo que, por exemplo, tinha de voluntariamente ingênuo na rapsódia dionisíaca de Macunaíma, para adquirir a soberana maturidade das obras que fazem sentir o homem perene. (1956)

O Museu Casa Guimarães Rosa⁵ se instala no imóvel em que o escritor João Guimarães Rosa nasceu e viveu até os seus nove anos de idade (1908-1917) em Cordisburgo, MG, 120 km ao norte de Belo Horizonte. Esta casa situa-se

⁴ Importante contribuição sobre o tema é o artigo de Leyla Perrone-Moisés, “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina”, publicado na *Revista de Estudos Avançados* da USP, v.11, nº 30 em 1997.

⁵ Opto pela denominação casa-museu divergindo da utilizada por este e por outros museus desta tipologia. Em dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP em 2013 intitulada: “Arquitetura e Casa-Museu: Conexões”, defendo a opção pela locução desnaturalizando seu uso “recorro ao conceito de continente/conteúdo implícito na dualidade não hierarquizada Casa/Museu, em que uma aproximação mais material pode sugerir a afirmação de que a Casa, a edificação, seria o continente, o invólucro, a embalagem; e o Museu, seu conteúdo, visto como processo (identificação, catalogação, preservação, exposição).” (Barbosa, 2013, p. 24)

estrategicamente na esquina em frente à estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, inaugurada em 1904 para escoar a produção de gado da região. Na parte frontal do edifício do museu, encontra-se a “venda” do sr. Florduardo, pai do escritor.



Figura 1: Fachada do Museu Casa Guimarães Rosa em Cordisburgo, MG. As três portas são da antiga venda do Sr. Florduardo, pai do escritor. Fonte: Foto do autor.

A área antigamente usada como residência neste imóvel teve tratamento diferente quanto à recomposição dos espaços na musealização da casa. O prédio passou por diversos donos até sua compra pelo Governo do Estado de Minas Gerais, em 1971, o que obrigou a restauração arquitetônica a partir de registros anteriores e optou-se por uma espacialidade que não procurou reconstituir os ambientes domésticos, prática comum em muitas casas-museu.



Figura 2: Cartografia Rosiana, aquarela da artista Júlia Bianchi. Fonte: Foto do autor.

Casa-museu e escala

Em 2012, o museu renova sua exposição de longa duração à qual denomina *Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*, sob curadoria de Leonardo José Magalhães Gomes, construtora de uma expografia que alia aspectos históricos da vida do escritor a elementos poéticos presentes em sua obra procurando afirmar o museu como polo da difusão da literatura roseana, ancorado na ação cultural que desenvolve junto à rede de ensino e na ampliação geográfica pelos lugares de memória da vida e obra do autor que são demarcados, primeiramente, na escala da casa, pela nomeação dos ambientes a partir das obras literárias, na escala da cidade, marcando no mapa de Cordisburgo os pontos de interesse; depois, na escala regional do sertão, reconstituído a partir da cartografia presente em sua obra.

São muitas as escalas das quais a casa-museu é documento. Desde aquela dos ambientes domésticos, em que sua organização, percursos, funções, mobiliário e equipamentos atestam gosto e universo de pertencimento social de seus habitantes, passando pela escala de implantação da casa no lote, determinada por posturas edilícias municipais cujo objetivo é garantir determinadas configurações sociais dos bairros, a desenhar o mapa socioeconômico das cidades, até a escala regional expressa nas soluções técnicas e de enfrentamento das condicionantes de projeto a partir da materialidade disponível.

A casa-museu se oferece assim à diferentes recepções potencializadas por escalas diversas. A propósito, seria conveniente aqui circunscrever minimamente o conceito de escala de modo a perceber como ele contribui com a interpretação do objeto museal, neste caso, a personagem do escritor João Guimarães Rosa e sua obra.

A escala, categoria da relação entre o real e sua representação, em arquitetura, é definida como “[...] uma relação de dimensões entre o desenho e o objeto representado” (Corona, 1972). Mas para além de uma similaridade, a escala é uma redução do real, “[...] exprime uma intenção deliberada de visar um objeto e indicar o campo de referência em que o objeto está sendo pensado” (Lepetit, 2001, p. 214). Bernard Lepetit aponta ainda que “[...] a adoção de uma escala é inicialmente a escolha de um ponto de vista de conhecimento” (2001, p. 214).

É a relação entre as diversas escalas que aproxima os públicos ao objeto museal na casa-museu. E esta vivência é constantemente atualizada no tempo, pois se dá no momento da recepção, entendida como fato social conforme enunciada por Hans Robert Jauss em sua *Estética da recepção*⁶.

⁶ A Teoria Estética da Recepção foi concebida por Hans Robert Jauss no final dos anos 1960, quando atuava como professor de Teoria Literária na Universidade de Constança, na Alemanha, e propõe o deslocamento do eixo de análise da obra literária na direção do leitor, fundamentando uma nova abordagem na interpretação da obra de arte.

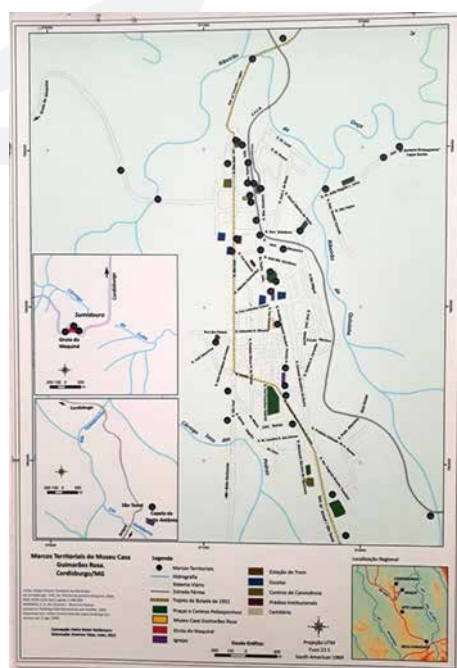


Figura 3: Mapa dos marcos territoriais de Cordisburgo, MG. Fonte: Foto do Autor.

Casa-museu e território se anunciam no traçado, na malha urbana ordenada sobre uma topografia aludindo à cidade como paisagem-testemunho de terreno conquistado, natureza dominada e expressão de formas sociais organizadas. Entretanto, a eficácia na caracterização regional do sertão de Minas Gerais, fundada na literatura de Guimarães Rosa, alcança, como avalia Antonio Candido, universalidade temática se valendo de temas regionais, a compor a invenção de uma nova linguagem. Se, para Lepetit, “[...] o território é uma formação espacial que não depende apenas da organização de um espaço, mas de práticas de atores que se desenvolvem de acordo com lógicas pouco mensuráveis” (2001, p. 211), território musealizado é soma de topografia, clima, a engendrar o homem e sua sina. A comparação estabelecida por Candido entre o sertão euclidiano e o roseano evidencia a potência da invenção literária no tratamento de questões essenciais ao ser humano a partir de elementos regionais.

Esta potência, citada por Antonio Candido, norteia hoje no Museu Casa de Guimarães Rosa a formação dos grupos de Miguelins, jovens selecionados na rede de ensino local aos quais o museu propicia formação na obra do escritor e os integra aos diversos públicos por meio de monitorias.



Figura 4: Vitrine na sala denominada Corpo de Baile que apresenta a máquina de escrever e imagens da história editorial do livro de mesmo nome. Fonte: Foto do autor.

As monitorias ocorrem na casa, na cidade e na região. A visita à casa que se inicia pela sala de acolhimento, onde ficava a sala de estar, já insere o público no universo literário de Guimarães Rosa, imprimindo desde a entrada o tom poético da ocupação da casa, nomeando os ambientes a partir dos nomes das obras literárias, utilizando imagens nas cortinas que remetem à paisagem que o

autor veria na época em que lá morou, inserindo objetos como as talhas em baixo-relevo do artista Poty⁷, o mobiliário que compunha o escritório de Guimarães Rosa no Rio de Janeiro, um dormitório típico de casa de Cordisburgo cenografando o quarto da avó e ampliações fotográficas que contam a história da edição de suas obras. Externamente, o quintal foi concebido como espaço agradável aos encontros de grupos de leitura e ação cultural.

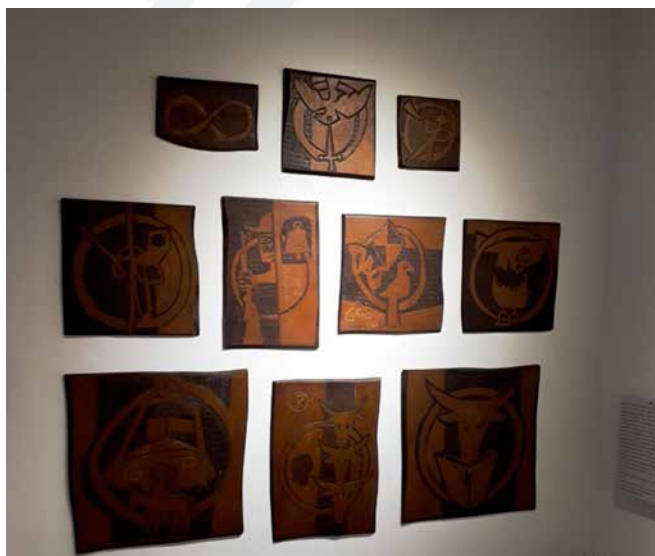


Figura 5: Talhas em baixo-relevo de Poty contendo as ilustrações feitas para a 4ª edição do livro Sagarana. Fonte: Foto do autor.

A visita monitorada à cidade e à região acompanha os pontos importantes para a vida do escritor e de sua família, mapeada por sua cartografia poética de base real, construída por meio das viagens feitas pelo interior mineiro. A ação do museu, atualmente, concentra os eventos da cidade explorando os

⁷ Poty (Napoleon Potyguara Lazzarotto) formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1945, e estudou na École Supérieure des Beaux-Arts, em Paris, com bolsa do governo francês. Foi gravador, desenhista, ilustrador, ceramista, professor e muralista. Como ilustrador, colaborou com diversos autores brasileiros como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz, José de Alencar, entre outros. Para Guimarães Rosa, Poty ilustrou Grande Sertão Veredas, Sagarana, Corpo de Baile e Magma. Fonte: (Chaves, 2017)

espaços urbanos e categorizando Cordisburgo como o portal do sertão à partir da obra literária de João Guimarães Rosa, estabelecendo um território que é espaço de pertencimento e de construção da identidade local e regional.

Ao abandonar a solução positivista de reconstituição do ambiente doméstico como meio de fetichizar a figura do homenageado, escapa o Museu Casa de Guimarães Rosa da armadilha do congelamento do tempo, prática comum nas casas-museu, para se oferecer à constante atualização de suas possibilidades interpretativas de maneira análoga à obra literária, trazendo para o tempo presente a relação entre literatura e sociedade como preconizada por Jauss ao afirmar que a literatura pré-forma a compreensão de mundo do leitor repercutindo em seu comportamento social e respondendo à *diferença hermenêutica*, passada e atual de uma obra, em que o mesmo texto responde a perguntas distintas em épocas diferentes. Ao fazê-lo, a casa-museu instaura um novo território a cada visita.

BIBLIOGRAFIA

Augé, M. As formas do esquecimento. Almada: Íman; 2001.

_____. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus; 1994.

Souza, A. C. M. Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; 2014 [1959].

Hall, S. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Org. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Editora DP&A; 2006.

Jauss, H. R. A História da Literatura como provocação à teoria literária. São Paulo: Ática; 1984.

Lepetit, B. Por uma nova história urbana. Org. Helena Angotti Salgueiro. São Paulo: Edusp; 2001.

Lefebvre, H. O direito à cidade. Itapevi: Nebli; 2016.

Santos, M. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record; 2001 [2000].

_____. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp; 2017.

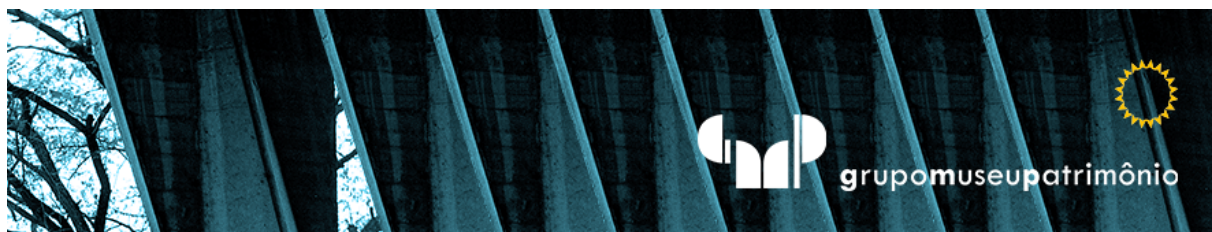
Sites visitados, trabalhos acadêmicos e catálogos

Chaves, M. M. O Painel dos Povos Indígenas de Poty para o Memorial da América Latina *in* Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. Disponível em < https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/Marcelos_Chaves_II-Simposio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-America-Latina.pdf> acessado em 15/07/2018.

Dicionário da Arquitetura Brasileira, Corona & Lemos. São Paulo, Edart, 1972.

Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos. Catálogo da exposição. Cordisburgo: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus e Artes Visuais, Museu Casa Guimarães Rosa, 2012.

Souza, A. C. M. Resenha do livro Grande Sertão Veredas. 1956. Disponível em < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,obra-prima-sem-nada-que-a-precedesse,523422>> acessado em 15/07/2018



Museus: riscos e riscas

Museos: riesgos y rayas

Museums: risks and stripes

Maria Cecília França Lourenço

*Professora Titular Sênior. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
Universidade de São Paulo. Líder do Grupo Museu/ Patrimônio,
São Paulo, Brasil. mcfloure@usp.br*

Resumo

As artes em geral constituem práticas com ampla duração e, embora possam se ligar ao poder, por vezes desvelam indeterminações obscuras e indizíveis, em particular, ao se unir criação e instituição em função crítica a tempos soturnos. Sem reduzir obras a fetiche, o par ao se conectar enseja revisar limites, fronteiras, regras fixadas por dogma, retórica, preconceito, brilho aparente e ditado por espetáculo midiático. Há muito, domínio e classes sociais abonadas agregam imagem pessoal com arte colecionada, depois aberta ao público em diversos tempos e regiões. Não obstante, política de Estado em locais como Argentina e Portugal vêm enfrentado passado histórico e atos funestos por iniciativas públicas. O domínio de tais agentes em amplo espectro, uns a conservar e outros a transformar, seria etéreo ou sinalizaria apenas novas coalizões no topo social? Nestas configurações, entre forças opostas, resistirão sistemas sensíveis, museus e criadores, como definidos na atualidade?

Palavras-Chave: Museus. Memória e Amnésia. Arte Contemporânea. Ditadura. América Latina.

Resumen

Las artes en general son prácticas con una amplia duración y, aunque pueden conectarse al poder, a veces revelan rostros oscuros e inconfesables, en particular, uniendo la creación y la institución en función crítica a los tiempos de clubes. Sin reducir las obras fetichistas, la pareja al unirse es revisar las reglas establecidas por el dogma, la retórica, el prejuicio, el brillo aparente y dictado por el espectáculo mediático. Hay mucho, dominio y clases sociales acreditadas que añaden imagen personal al arte y se abren al público en varias épocas y regiones. Sin embargo, la política estatal en lugares como Argentina y Portugal ha estado revisando los actos terribles por las iniciativas públicas. ¿el dominio de tales agentes en amplio espectro, los que se transforman y otros para conservar, sería etéreo, o señalaría solamente nuevas coaliciones en la tapa social? ¿En esta configuración entre fuerzas opuestas resistirán sistemas sensibles, museos y creadores, como se define hoy?

Palabras clave: Museos. Memoria y amnesia. Arte contemporáneo. Dictadura. Latinoamérica.

Abstract

The arts in general constitute practices with wide duration and, although they can connect to power, sometimes dark and unspeakable indeterminacies unfold, in particular, to join the creation and institution critical to time function created. Without reducing the fetish, the pair to join requires reviewing boundaries, borders, rules laid down by dogma, rhetoric, prejudice, apparent brightness and dictated by media spectacle. A long, domain and wealthy social classes add personal image with art collected, then open to the public at various times and regions. Nevertheless, State policy in places like Argentina and Portugal come faced historical past and dark deeds for public initiatives. The domain of such agents in broad spectrum, some to keep and others to turn, it would be Ethereal, or means only new coalitions at the top. In this configuration between opposing forces will endure sensitive systems, museums and creators as defined today?

Keywords: Museums. Memory and Amnesia. Contemporary Art. Latin America.

INTRODUÇÃO

Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória. (Didi-Huberman, 2011, s. p.)

O estudo buscará dialogar com o tema da *Revista ARA 5*: “Configurações: entre limites e indeterminação”. Deseja-se discutir premissas para rever indeterminações do passado em museus com coleção salvaguardada em seu interior, ou ao ar livre, em especial em Parque da Memória, em que se erigem obras ligadas ao que se sagrou como arte contemporânea. Não raro, tal fazer sensível engloba variadas áreas, reconfigura imagens, enseja práticas no espaço urbano, não permitido ou apoiado por recurso público e/ou privado. Ainda com tal aporte financeiro, formula indagações.

A ação contemporânea ainda poderia ser avaliada por critérios tradicionais ou habita em espaços intersticiais de variadas áreas? Inquire-se qual o desvio, de quem seria coeva, contra quem se insurge, por que insiste em romper balizas e

enfrentar a face infausta do passado? Tal debate ganha força com teorias sobre o fim de grandes narrativas modernas, apoiado por numerosos autores.

Sublinhe-se que, em jornal (1966), o pensador e crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900-81) se valeu do termo pós-moderno, ao analisar obra de Hélio Oiticica (1937-80) e constatar que abandonara feições da arte moderna até ali. A referida criação desafiara moldes habituais e alçara *status* tido como antiarte; ou no dizer de Jean-François Lyotard (1924-98) em *La condition postmoderne* (1979), despontar de nova era ao final dos Anos 1970, a rejeitar modos aceitos.

A par do fenecimento do moderno promovido por Pedrosa, Lyotard e outros, no correr da década seguinte, a de 1980, incluiu-se o fim de vários saberes, por vezes em tom messiânico: em 1980, Douglas Crimp (1944) aventou a hipótese de que museus se reduziriam a destroços, em *Sobre as ruínas dos museus*; em 1984, Arthur C. Danto (1924-2013) abordou a morte da Arte; no ano seguinte (1985), Hans Belting (1935) decretou o término da História da Arte e, em 1990, o da História, por Francis Fukuyama (1952). Títulos buscaram dar conta de viragem finissecular, batizando-as, entre muitas, por pós-moderna, multiculturalismo, supermodernidade, globalização e mundialização.

Ao contrário do que se apreende à primeira vista, ao se referir à palavra fim, aludia-se muito mais à consumação de prescrições e apego ao consagrado. As artes aguçaram, por um lado, dilemas político-societários candentes e, de outro, minimizaram a ilusão de se criar algo inédito. Vige, assim, a procura de focos múltiplos e flutuantes, ação efêmera, desprezo a juízo assertivo e fuga de estruturas regidas apenas por mote financeiro. Espelhariam valores inerentes à arte contemporânea, esta apartada do belo, precioso, diferenciado e canônico?

Desde os Anos 1960, se nota colapso de antigas leis e em muitas direções – técnica, mimética, poética, estilística, a abarcar fatores positivistas: verdade científica, mudança linear, vã utopia de se galgar o tal progresso, evolução e primazia para o presente. Se o moderno se insurgiu contra a tradição, após a noticiada derrocada, marcas políticas, históricas e artísticas anteriores apareceram e se fraturaram em muitos módulos, a se compor com outros.

Afirma Danto “[...] o que define a arte contemporânea é que dispõe a arte do passado para o uso que os artistas querem lhe dar” (2003, p. 27).

Artistas, poetas, museus e estudiosos da América Latina vivenciaram razões candentes para contribuir com o debate, em face de silenciamentos de vozes locais, crítica ao colonialismo, por tentar impor certa cultura na condição de civilizatória e, em especial, avaliação incisiva e contrária às ditaduras. Entre estes, Octavio Paz (1914-98) galgou posição fulcral para chamar a atenção sobre tais diferenciações. Desta forma, singulares questões surgiram em memória e museus, a ampliar limites.

Outra face de ações atuais situa-se na propensão a se aderir por meios de defasagem e anacronismo, segundo Giorgio Agamben (1942). Dedicado a traduzir textos de Walter Benjamin (1892-1940) para a Editora Einaudi (1978-86), revisita posturas defensáveis desse pensador alemão, a balizar a própria obra. Agamben aponta o interesse em se apartar de imagens banalizadas pelo uso, a ponto de parecer natural e perder a força interpretativa, como defende ao elaborar o ensaio *Che cos'è il contemporaneo?* (2008).

Ao abordar o anacronismo, Agamben estabeleceu elo entre tempo individual e aquele histórico, como antes fizera Maurice Halbwachs (1877-1945), unindo memória individual e coletiva, texto lançado postumamente – *La mémoire collective*. Em seu dizer, aquela carrega pedaços do passado, logo, não se parte do zero. Compete a cada um trazer o que denomina por “conjunto de *depoimentos exteriores*” e acrescenta “como uma semente de rememoração, para que ele se transforme em massa consistente de lembranças” (2004, p. 32).

Georges Didi-Huberman (1953) acena também ao anacronismo, ou seja, projetar no passado clamores e inquietações do presente. Na Década de 1990 publica seu estudo, como outros traduzido para o português – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). No texto *Devant le temp* salienta que o anacronismo se apresenta para os historiadores como um horrível pecado. Todavia, para ele, este poderia ser pensado como dado instantâneo, um “batimento rítmico do método, seu momento de síncope. Que ele seja

paradoxal, que ele seja perigoso, como necessariamente o é todo empreendimento de risco” (2011, s. p.).

Note-se introdutoriamente que usos, formas e ações relativas às imagens transformam-se de feitio célere, neste período de mídias globalizadas, impelidas pelo lucro de poucos, obsessão e facilidades por memórias estendidas. Urge a tarefa em se fugir do clichê, ou de referenciais e narrativas naturalizadas, sem se pensar – quem, por que, contra o que, de que lugar se fala? Elucidar tais raias entre narrações se faz iminente para, ao menos, se interagir com debates da atualidade trazidos pela arte contemporânea.

IMAGEM: QUANDO OUTRORA ENCONTRA AGORA

A distância entre ricos e pobres é cada vez mais importante, e a mesma coisa ocorre com o acesso ao conhecimento e à ciência. Eu diria que a globalização não difere muito da colonização. Augé, 2011

No Século XX, situações trágicas, geraram reflexões para se pensar acerca da volta periódica de modelos e movimentos “retrô”. Entre estes, Benjamin expressa questões sobre o tempo então corrente, em plena II Guerra Mundial, para ele, quando o Outrora encontra o Agora (1993, p. 478). Assim, de fato, cada época escolhe períodos prévios por sua alteza, ou aversão, levando a impasses extremos no presente; mas, há também certa atração nostálgica e idealizada, como se no passado eleito tudo fosse róseo e postular.

Benjamin reuniu textos a compor *Documentos de cultura, documentos de barbárie* na hora que a Grande Guerra discriminava o humano e, também, a Arte Moderna. Expoentes desta foram reunidos em mostras, sob a alcunha de “Arte Degenerada”, comparadas a condições dolorosas de humanos, assim aviltando ambos – pessoas e moderno, a circular em cidades (1937-41) do império nazista alemão, para disseminar preconceito e ódio xenofóbico.

Benjamin evita defender diretamente a vanguarda e prefere a sutileza em chamar a atenção para o conceito de História. Para este pensador, a

mencionada definição seria equivocada ao procurar distinguir o ritmo dos seres e períodos “que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor que ela [História] coloca em relação ao presente” (1986 [1939], p. 115).

Reitera em *Paris, capitale du XIX Sècle. Le livre des Passages*, o imperativo em se relacionar presente e passado de forma dialética. Opõe-se ao enfoque de fatos em fileira e unidos por causa e efeito. Indica a demanda por se elaborar afinidades multidirecionais e contrárias ao Historicismo. Introduce o assunto da imagem, para ele “é aquilo em que o Outrora encontra o Agora em um relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a Imagem é dialética em suspensão” (Benjamin, 1993, p. 478).

O trato com certo passado merece ser julgado por crítica e alguns países nas Américas e na Europa vêm propondo política de Estado, para recontar a própria História à luz de efeitos tangíveis até o presente, assim denunciar e recriminar erros, para que não se repitam. Cá e lá, conceberam ações, seja por meio de convite ou seleção dentro de museus ou em espaço urbano para condenar período deplorável. Em várias latitudes busca-se debater amnésia e fazer luto, ao se erigir praças, memoriais e percurso museológico.

Ao se encarar atrocidades latentes para suspensão de amnésia planejada sempre se corre risco, pois, transita entre experiências (passado) e expectativas (futuro), como bem expressa Reinhart Koselleck. A experiência do passado para o autor é espacial, pois, “ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois” (2006, p. 311).

Na Europa, países antes comunistas vêm interrogando a História oficial e o papel de atores do poder e resistência a este. Reveem silêncios como fizeram instituições lisboetas, ao trazer à tona partes relegadas e afrontar descabros ocorridos na era colonialista. Em 2017, fomentou-se o programa, “Capital Ibero-americana de cultura: passado e presente” e, no lugar de se alardear datas e batalhas tidas como gloriosas, o setor de Patrimônio Cultural instituiu

projeto, para adquirir acervo, abrigar obras de outros países, exibir documentos, publicações, objeto e formas conexas ao tema.

Elegeram dispor formas em mostras e na web para versar sobre tema complexo da história portuguesa, “Tráfico de escravos: memória africana”. O interesse decorreu de se constatar inexistência sobre narrativa patrimonial, com a voz das vítimas para constituir a própria recordação⁵. Instaram a museus, arquivos, bibliotecas e instituições culturais a encetar crítica com etapas para – pesquisar, identificar, expor, comunicar e divulgar acervos – e, assim, debater página torpe da humanidade⁶, sempre camuflada.

Aderiram inúmeros museus e, entre estes, o clássico Museu Nacional de Arte Antiga, com solução sensível, junto à exposição de longa duração. A equipe elegeu formas, expostas em etiqueta sintética e com informe sobre ofício subalterno, no espaço doméstico, obreiro ou no urbano. Redigiram roteiro para o visitante atuar em todo acervo e não se tolheram com total restrito de objetos com tal iconografia⁷, por ser esta rara em coleções privadas acolhidas ao museu.

⁵ Curioso que Portugal, em 1761, aboliu a escravatura em seu território e na Índia, ao contrário do que ocorreu em outras partes sob seu jugo, a incluir o Brasil, talvez para garantir mão de obra na extração de ouro, madeira, borracha e especiarias locais por braços escravizados.

⁶ Segundo se divulgou, 42 instituições aderiram, pesquisando material e construindo narrativas sobre o tema. Museus formaram maioria (27) ao lado de Arquivos (6) e Bibliotecas (4). Documentam que portugueses, brasileiros, africanos, ingleses, franceses, espanhóis, holandeses, norte-americanos, entre outros, envolveram-se com o tráfico negreiro, calculado em cerca de 10 a 12 milhões de africanos para a Europa e Américas.

⁷ Congregam a mostra sete peças, entre telas (2), Livro das Horas (2), par de castiçais, biombo, caixa para tabaco e abrangem do Século XVI ao XIX.



Figura 1 - Paulo Mendes da Rocha. Vista de coches. Projeção na parede e moldura no chão. Museu Nacional dos Coches. Lisboa Portugal. Fonte: Foto da autora, em 27.10.2017.

O fato de não se exibir muitas peças por vezes se equilibra com recurso multimídia, subsídios visuais e textuais para salientar detalhes que adviriam despercebidos. A nova sede do Museu Nacional dos Coches, aberta em maio de 2015, com projeto de Paulo Mendes da Rocha (1928), associado ao arquiteto português Ricardo B. Gordon (1967), vale-se bem de todos esses recursos.

O objeto deste museu a compor o Projeto “Tráfico de escravos: memória africana” data do Século XVIII, na espécie, Carro Triunfal⁸. Ricamente decorado contém pinturas internas, estofados e esculturas na parte posterior, ressaltando figura feminina alusiva a Lisboa. Esta se encontra ladeada por duas alegorias que a coroam, “Fama” e “Abundância”, as três com trajes do período, tendo a seus pés casal semivestido e acorrentado, como informam, remissivo a África e Ásia.

A arte contemporânea no Museu Coleção Berardo elegeu obras temáticas para agregar outros vieses ao Projeto: Adriana Varejão (1964), *Filho bastardo II*, datada de 1997; e do artista filipino Manuel Ocampo (1965), *Eleventh Station*, 1994. Varejão parte de iconografia do Século XIX e subverte a ordem

⁸ Carro triunfal consiste em coches usados para desfile, cortejo e outros faustosas a valer-se de ouro, pinturas e esculturas. Este compôs aquele enviado a Roma por d. João V ao Papa Clemente XI, em 1716, como informam no referido Projeto.

meramente documental do período colonial problematizando e desconstruindo as relações entre senhores, clérigos e escravos.

Do mesmo modo, o Palácio Nacional da Ajuda abriu-se à arte atual da América Latina, tendo convidado a artista boliviana Sonia Falcone (1965) para interagir com o tradicional acervo, na exposição *Campos de vida* (2017). Esta participou duas vezes da Bienal de Veneza e, em Lisboa, tomou 29 das salas, com soluções atuais, a citar instalação, *site specific*, vídeo, web arte e holografia. Falcone usou materiais cotidianos, como especiarias, vidros, plásticos e fios diversos, em obras a travar diálogo entre a História de Portugal e a de seu país.



Figura 2 - Sonia Falcone. Aguayos de Potosí. Imagem de família boliviana em diálogo com Retrato da Família Real, de, Joseph Layraud (1834-1912), com d. Luís I, a mulher Maria Pia e os filhos Afonso e Carlos. Salão Verde. Palácio Nacional da Ajuda. Lisboa/PT. Fonte: Foto da autora, em 31.10.2017

Recriminar o passado histórico constitui foco de singulares ações na América Latina. Todavia, em países como o Brasil sobrevivem problemas para a anamnese da ditadura civil-militar brasileira (1964-85). Quais os limites para se evitar riscos? Ainda assim, hoje partes do passado, execrado ou não, insinuam-se em

vários setores – das formas em geral à moda, da política à ética. Nestas duas últimas, memórias obliteradas de período ditatorial brasileiro reaparecem e, uma vez mais, o conteúdo reitera, desvio, camuflagem e brutalidade.

Grife-se que métodos trágicos ceifaram inúmeras vidas, abalaram a de familiares e de círculo próximo. Outros vieses têm ressurgido também por meio de depoimentos, arquivos pessoais e secretos, desnudando práticas indefensáveis, ocorridas não apenas nos porões, mas no centro do poder⁹. Iguamente, em contraste com outros países da América Latina, no Brasil, o fim da ditadura civil-militar se operou por decreto do próprio poder, talvez em acordos e trocas atenuantes, como antes sucedera em outros episódios¹⁰. Sempre em nome de belos princípios, a fisgar amantes de retórica enganosa¹¹.

Entre tantos marcos de condenação às ditaduras na América Latina, assinale-se o Parque da Memória, com obras, intervenção e o *Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado*, de Buenos Aires. O conjunto tece o passado funesto, reapresentado por formas reflexivas e em diálogo com arte contemporânea. Em 1999, promoveu-se Concurso Internacional de Escultura, com vistas a se selecionar projeto¹². Em 2000 começou o plano, tendo sido aberto em 2006.

Instalou-se o resultado ao lado do Rio da Prata, na Avenida Costanera Norte, local em que o terrorismo de Estado eliminou resistentes à ditadura. Expõem criações de várias gerações e origens, com argentinos, muitos dos quais

⁹ A 10 de maio de 2018 jornais locais noticiaram que Matias Spector, professor da Fundação Getúlio Vargas/ SP, consultara ofício, na Central de Inteligência Americana/CIA, feito pelo diretor William E. Colby e dirigido ao Secretário de Estado/EUA, Henry Kissinger. Relatava reunião em plena Ditadura, a 30 de março de 1974, entre o presidente Ernesto Geisel (1974-9), o Chefe do Serviço Nacional de Inteligência, futuro presidente João B. Figueiredo (1979-85) e generais do Centro de Inteligência do Exército (CIE) nacional, Milton T. de Souza e Confúcio de P. Avelino. Informou que Geisel delegou a Figueiredo as decisões sobre a morte sumária de críticos à ditadura, diferente do que se consagrou.

¹⁰ As ditas Independência (1822) e Libertação dos Escravos (1888) foram decididas por autoridades, vinculadas à tal situação; já a Proclamação da República (1889) e o Golpe de 1964 tiveram intervenção militar, esquecendo a autonomia de poderes, atributo de democracias.

¹¹ Em quadro de aberrações, desde 2016, ressurgiu até o dístico positivista da bandeira nacional como bordão governamental, dissimulado em patriotismo.

¹² Concurso contou com mais de 600 participantes e foram selecionados por júri internacional.

exilados e ligados a desaparecidos¹³: Roberto Aizenberg (1928-96), León Ferrari (1929-2013), Marie Orensanz (1936), Norberto Gómez (1941), Claudia Fontes (1964), Nicolás Guagnini (1966) e Grupo de Arte Callejero, o estadunidense Dennis Oppenheim (1938-2010) e o inglês de pais egípcios William Tucker (1935).



Figura 3 - León Ferrari. *A los derechos humanos*, 2011. Parque da Memória, Buenos Aires/AR. Fonte: Foto Anna Maria Rahme, em 3.1.2018

A peça *A los derechos humanos* (Figura 3) de Ferrari une-se a outras de sua produção¹⁴. Composta por agulhas verticais, gera som por efeito do acaso, seja

¹³ Orensanz e Aizenberg, fixaram-se em Paris, o último entre 1976-83, após sequestro e sumiço dos filhos de sua companheira. Ferrari entre 1976-83, no Brasil, cujo filho, Ariel, fora sequestrado. Em mostra posterior, no Centro Cultural Recoleta (2004) o Papa Francisco, então arcebispo de Buenos Aires, acusou-o por blasfêmia. Guagnini teve seu pai desaparecido.

¹⁴ Entre outras, *Berimbau*, 1979, Arquivo Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo; *Lembranças de meu pai*, 1977 (aço inoxidável), Museu de Arte Contemporânea da USP; *Homenagem a Alceu Amoroso Lima*, São Paulo, reimplantada em 2009, na Biblioteca com o nome do homenageado.

vento ou quando alguém tange¹⁵, como um violino. Efeitos táteis, sonoros e visuais arranjam uma sinfonia e a porosidade entre fronteiras foi defendida por ele, em texto sempre citado: *“las divisiones son muy adecuadas en botánica, donde existe una necesidad intrínseca de poner etiquetas. En arte, eso es absolutamente dispensable”*. Obtém o Leão de Ouro na 52ª Bienal Internacional de Arte de Veneza, em 2007, com a obra *La civilización occidental y cristiana*.

Paralelamente, documenta bem a questão de como vazar limites infligidos, a partir de ressignificar imagens, o processo no Concurso do Grupo de Arte Callejero (Figura 4), ativista criado em 1997. Decisivo para que aderissem, como alegam em seu site, foi este contar com organizações ligadas aos direitos humanos e professores. Propunham instalação, e não monumento, formada por placas alusivas ao terrorismo de estado, porém infringindo normas, a questionar a iniciativa. Dialogam então com posições políticas, a considerar que lutas demandam atuação dentro de aparelhamento estatal.

Ao optar por instalação, renegam o rótulo de escultura e a periodicidade estendida para períodos fora do que se exigia, entre 1976-1983. As placas acentuavam que as práticas lesivas eram muito anteriores e se mantinham até o presente. Também alegaram que ao denunciar e usar finalidade, próxima ao pedagógico adotada *“no estaban en sintonía con los modelos estéticos del arte institucionalizado de entonces”*. Curiosamente, as placas foram aceitas.

Como estes, desde os Anos 1960 rompe-se com antigas categorias, a separar arte, arquitetura, música, teatro, cinema, TV, vídeo, poesia, história, pedagogia, sociologia, literatura. Passam a existir convergências em *net.art*, *bioart*, *database art*, ao lado de museus, galerias e vendas a funcionar apenas em cena tecnológica pelo mundo e abraçada por artistas locais, a trazer asperezas.

¹⁵ Como anunciado por diversas mídias, em 25 de julho, 2015, ao se completar dois anos da morte do artista, Caetano Veloso tangeu na obra a gerar sons, tributo a Ferrari e ao pianista Francisco Tenório Jr., Tenorinho (1941-1976), desaparecido à época da ditadura, quando acompanhava Vinicius de Moraes e Toquinho em show, em Buenos Aires.

Por meio de antimonumento visam, não celebrar, mas, frisar o engodo da fala oficial de modo a escancarar impunidade e dissimulação. Isto vem ocorrendo em países da América Latina, vítimas da brutal Operação Condor¹⁶ de extermínio aos resistentes à falta de democracia, nos Anos 1970, a então atrelar autoridades e arquivos do Brasil, Bolívia, Chile, Paraguai, Uruguai e Argentina.



Figura 4 - Grupo de Arte Callejero. Carteles de la memória. Buenos Aires/AR, 1999-2010.
Fonte: Foto Susana Valansi, em 15.6.18

A análise política se reduziria tão-somente à narrativa temática na arte contemporânea? O Outro abrangeria apenas poder e como se dariam as trocas? Na esfera da arte há diversas modalidades, tendências e relações financeiras envolvidas. Seria viável unificar a diferença de atores, uma vez que o conjunto de envolvidos dispõe de enorme rede de personagens, funções e

¹⁶ Estudei o tema no texto “América Latina em conflitos: arte e enunciados”, Revista ARA FAU-USP, n.º. 4, Primavera-Verão 2017-8.

mídias: museus, coleções, curadores, artistas, críticos, historiadores, noticiadores, galeristas, dirigentes, enfim, o campo relacional?

O poder financeiro manipularia tais variáveis, atendo-se tão somente às cifras, número de postagens, viralização em redes, ou público partícipe e, dessa forma, todos abdicariam de fazer cultura? Alguns episódios espetaculizados e feiras bem acolhidos em mídias e, até, em informe criminal, escancaram alianças espúrias. Então, quem ganha e quais os limites de atos midiáticos?

Igualmente apareceu claro desborde entre privado e público, com reações para evitar a dominação do privado naquele compartilhado, a agir em órgãos de ensino, pesquisa, ciência, cultura e preservação. Surgiram ocupações efêmeras no urbano com criações incisivas, em instalação, *site specific*, performance e eventos estético-ativísticos. Se antes formas se concretizavam em áreas como – desenho, pintura, arquitetura, escultura e gravura –, agora se mesclam, pois, quem age assiste e vice-versa, afrouxando estatutos e delimitações.

Os desafios de se pensar a analogia entre Agora e Outrora perpassou estudos de Octavio Paz. Em 1990, em ensaios unidos sob o título *La otra voz*, registra que se assistia a quebra de uma série de conceitos validados desde a chamada Idade Moderna¹⁷. Enumera este corte e aduz à “visão do tempo como sucessão linear e progressiva orientada para um futuro cada vez melhor e na noção de mudança como a forma privilegiada da sucessão temporal” (2003, p. 494). A união de ambas, para o autor, aloja-se em certa História, aquela entendida como avanço, evolução e progresso.

Segundo Paz, a Idade Moderna se rebela contra a Eternidade apregoada pelo cristianismo, demarcando a virada a outro tempo. Então entendia-se que a perfeição se colocaria também no futuro, porém neste mundo (2003, p. 503). Já ao final do século passado lembra que a invenção do futuro “não implica em

¹⁷ O termo Idade Moderna de Paz aduz à divisão histórica sobre eras, aqui entre os Séculos XV e XVIII. Foi marcada por Conquista de Constantinopla pelos turcos otomanos (1453), Grandes Navegações e Colonialismo europeu, nas Américas e na África, desde o Século XV; também novas técnicas, artísticas e científicas, a citar invenção de tipos móveis por Johannes Gutemberg (1398-1468), por volta de 1439, o que permitiu disseminar dados em maior escala.

destruição do passado. Agora sabemos que este nunca morre de todo e que é vingativo: às vezes ressuscita em forma de paixões espantosas e obsessões iníquas” (2003, p. 27).

Autores que submergem para aferir atalhos pouco aclarados de seu tempo chamam a atenção para a acuidade em se analisá-los em amplo espectro, sem preconceitos como bem faz Paz. Este lembra em outro texto – *Os filhos do barro* – que a conceituação sobre o tempo se constitui em metáfora elidida por muitos, ou como diz “por todo um povo e não por um poeta” (1984 , p. 44). Assim, abandona a lenda do criador iluminado e grifa a ampliação em direção aos que formulam várias ideias sobre o tempo corrente.

ADERÊNCIA E DISTÂNCIA DA CENA ATUAL

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, [...] não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.
Agamben, 2009, p. 59

O debate acerca da cultura coeva envereda a todo instante em globalização, que se tornou um termo corrente e naturalizado, a merecer revisão, pois ainda se rege por centro e periferia, ou seja, atores e figurantes, ou senhores e servos. Não cabe pensá-la como fato deste tempo, já que se acha ativa, desde o Colonialismo, quinhentista. Tanto os tais colonizadores, quanto ações globalizadas desqualificam práticas culturais, com vistas à conquista e domínio, incluindo-se linguagem, cultura, modos, hábitos e religião local.

Sob tal ótica, competiria ainda aferir arte por padrões ditos globalizados em escala planetária, ou melhor seria – abranger distintivos culturais na esfera local, regional e nacional, primado de mundialização? Valeria aderir ao julgamento artístico regido por padrões há muito vigentes, entre os quais

harmonia, genialidade e transplante de poética? Em caso afirmativo, estes seriam os parâmetros para se interpretar e musealizar tais soluções?

A hora atual tem sido abordada por pensadores, entre os quais, Giorgio Agamben, antes referido e traduzido sob o título *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, em que formula teoria relevante. Inicia com a questão: “De quem somos contemporâneos? E mais ainda – o que significa ser contemporâneo?” (2009, p. 57). Baseia-se em palestra de Roland Barthes (1915-80) quando este avalia “O contemporâneo é o intempestivo” (2009, p. 58).

Agamben argumenta ser um problema se perceber e apreender o próprio tempo, dada a cercania em que estamos, assim nomeia como *discronia*. Esta se apresenta como uma “relação com o tempo que adere a este através de uma defasagem e de um anacronismo” (2009, p. 1-2). Sublinhe-se então o alerta do autor, para a forçosa guarda de distância, pré-requisito para se interpretá-la.

Encontra-se tácito que quem adere de forma irrestrita ao clichê não dispõe de senso crítico para a cultura de sua época. Enfatiza que se afastar não significa fugir de seu período para habitar outro tido como extraordinário, o que se poderia glosar como saudosismo. Sintetiza: “A contemporaneidade é, portanto, uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distâncias” (Agamben, 2009, p. 59).

Indagar o passado em suas velas nubladas e emudecidas incidiria, para o pensador, em configurar as indeterminações do presente. Como afirma:

Todo historiador informado sabe que a ideologia do progresso não é senão um dos lados [...] da ideologia capitalista, cuja agonia estamos presenciando. Fatalmente ela desmorona junto da sua mais absurda e temível expressão: a ideia de um crescimento infinito do processo de produção. (Agamben, 2017, entrevista *Revista Profanações*)

Neste momento, dominado com parte de manifestações sensíveis reduzidas a trocas secretas e valores monetários, isto em escala ampla, o desafio para se interpelar o tempo parece um convite para encarar escuridões, entrelinhas, retóricas, não-dito, a permear discursos em cultura e política. Assim, a segunda

formulação de Agamben traz a reflexão de que quem elabora algo em seu tempo deve manter fixo o olhar para “soldar com seu sangue o dorso quebrado do tempo” (2009, p. 60).

Acrescenta assertiva sobre ser contemporâneo e adverte para se manter fixo “o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem dele experimenta, contemporaneidades obscuras” (Agamben, 2009, p. 62). Na parte final, reafirma a demanda por coragem, tanto para afrontar a escuridão presente, como reconhecer uma luz que “dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”. Convoca então para a urgência em se interpolar o tempo para transformá-lo de forma a “colocá-lo em relação com outros tempos para nele ler de modo inédito a história” (Agamben, 2009, p. 72).

Como outros, entende que a tecnologia facilita, de maneira célere, a aproximação de distantes e abrevia o aqui e agora, estilhaçando e erigindo fronteiras. A par disto, adicione-se que a mundialização cultural e globalização financeira obliteraram outras culturas, causaram isolamento etário e financeiro. Ultimamente, firmas, produtos e serviços são transnacionais, entre tantos serviços, hotéis, marcas e produtos. Leis nacionais tentam impor marcos regulatórios, mas cunham-se atalhos, a retirar o que não lhes espelha.

Outro pensador sobre o momento vivido, Marc Augé (1935), tem feito significativa ponderação sobre globalização, reiteradamente identificada por ele na condição de novo colonialismo. Ao contrário, constituem mundos os habitados por indivíduos, aquele em que existem laços familiares, comunitários, regionais ou nacionais, além de profissionais e relações casuais. A época presente assiste à superabundância. Considera que já ao final do século passado tratava-se de “resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de supermodernidade para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso” (1994, p. 32).

Coteja então lugares, em que se avultam traços identitários, relacionais e históricos com seu oposto – não-lugares. Lembra que mundialização e

globalização há muito vigem. Mudou o cerne daquela, a abarcar excessos em muitos campos. Chama a atenção que esta, volta-se a processos, entre estes “econômicos, mercado liberal, liberalismo triunfante [...]. É também a comunicação, através de sua tecnologia, a ligação forte entre economia e comunicação” (Augé, 2002, Entrevista a Elane Peixoto e M. C. Gobolovante). Assim, o todo seria a mundialização e a parte a globalização.

Arthur C. Danto relata em textos que, ao visitar a Galeria Stable NY/EUA, em 1964, na qual Andy Warhol (1928-97) depositara caixas de produto para limpeza, o Brillo (Figura 5), pensou que se reviam limites entre arte e vida. Então para ele, não caberia mais saber – o que é arte? Melhor pensar que a diferença entre exibir o Brillo e obra musealizada advém de se dominar certa teoria, assim como uma considerável informação sobre a história da recente pintura nova-iorquina (2006, p. 20-1). E acrescenta-se, a instituição.

Em 1997, Danto introduziu um conceito que será título de livro em 2001, *A transfiguração do lugar-comum*. A realidade cotidiana para conquistar o estatuto de arte opera mudança, por meio de conceitos elaborados. O termo dialoga com princípio religioso voltado à “adoração do ordinário [...] como a um deus” (2003, 153). Todavia, na arte requereu-se uma revisão teórica vultosa, para elevar objetos do cotidiano à arte, mas “também uma ênfase sobre características recentemente significantes de peças aceitas, de modo que abordagens muito diferentes de seu status como obras de arte teriam agora que ser feita (2006, p. 13).



Figura 5 - Andy Warhol. BRILLO BOX, 1964-8. Museu Coleção Berardo. Centro Cultural de Belém. Lisboa/ PT. Fonte: Foto da autora em 28.10.2017.

Recorde-se que colecionismo se forma por mandatários, interesse religioso, a incluir a Igreja Romana. Este conjunto, entre os primeiros a ser aberto ao público, exalava riqueza e poder, aliados para reconquistar fiéis, após a cisão da Igreja com a Reforma Protestante no Século XVI. Prática de longa duração, colecionar desde a Antiguidade vem configurando-se como ato simbólico de domínio, excepcionalidade, raridade e generosidade, quando expostas.

Formas em que reside o crítico, banal, habitual e rugoso demoram para ser acolhidas em coleções privadas ou mesmo em espaço institucional ou urbano, a formar uma espécie de ruído no conjunto. Desde a década de 1980, empresários vaidosos adotam esse expediente, aqui ou em outros países. Sob o manto preservacionista, captam recursos públicos em várias instâncias, mas também galgam escândalo, bem distante da visão altruísta alardeada¹⁸.

¹⁸ O criador do atual Instituto Inhotim, fundado em 2002, em Brumadinho/ MG, Bernardo Paz, há muito vem sendo alvo de investigações em várias áreas. Uma das mais recente data deste ano (abril 2018), para saldar dívida em impostos, como noticiaram os jornais, equivalente a 100 milhões de dólares comprometeu-se a transferir 20 obras ao Governo, porém, ainda assim, mantidas no museu. Já a Coleção Berardo, Lisboa/PT, criada em 1988, ao final do ano de 2016,

O conjunto poder, formação e direitos básicos, sem esquecer, educação e cultura, vem rompendo confins sobre o uso da arte, enquanto mera transação financeira, e revela que o tal avanço ostentado como distinção está roto e exige mutações em toda a escala. Ações contrárias pipocam e a História abalizará o papel de vozes nas ruas, em clamores diretos. Ocupar espaços coopera no acesso inicial para falas submersas, transmutando o presente sob olhar mais aguçado dos contornos e obstáculos a serem cruzados.

Hoje em inúmeras latitudes tenta-se por variados meios escancarar manipulações enganosas, voltadas a erigir história rósea e tentativas para dissociar falar e fazer, lícito *versus* ilícitos em todos os quadrantes da atividade pública e privada, o que pode demudar a leitura ingênua da cena político-cultural. Sem dúvida, o espaço público constitui local capital, para expressar assombro ante um mundo sem fronteiras dignas de serem defendidas.

REFERÊNCIAS

- Agamben G. O que é o Contemporâneo? In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos; 2009 [2008].
- Augé M. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus; 1994 [1992].
- Belting H. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify; 2006 [1995].
- Benjamin W. Documentos de cultura, documentos da barbárie: textos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Boile. São Paulo: Cultrix/Edusp; 1986 [1939].
- *Paris, capitale du XIX Sècle: Le livre des Passages*. 2ª edição. Paris: Cerf; 1993.
- Danto A. C. *Después del fin del arte: el contemporáneo y el linde de la história*. Buenos Aires: Paidós; 2003 [1997].

segundo a imprensa, somava dívida de 998 milhões de euros. Em abril de 2018 os jornais portugueses informaram que um dos bancos exigia a renda de ingressos para tal finalidade.

Halbwachs M. A memória coletiva. São Paulo: Centauro; 2004 [1950].

Koselleck R. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; 2006 [1985].

Paz O. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1984.

----- La outra voz. In: Obras completas. *La casa de la presencia: poesía e história*. México: Fondo de Cultura Económica; 2001 [1991].

Fontes eletrônicas

Agamben G. A Europa precisa colapsar. Entrevista a Iris Radisch. Tradução Marcelo Hanser Saraiva. Revista Profanações [Internet]. 2017 Dez; (10). [citado em 2018 Mai 25]. Disponível em: <https://agambenbrasil.wordpress.com/> Acesso em 25 de maio 2018.

Augé M. Entrevista a Eduardo Febbro em 13.10.11. [Internet]. [citado em 2018 Mai 27]. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/Editoria/Pelo-Mundo/>.

----- Entrevista a Elane Peixoto e Maria da Conceição Golobovante em janeiro de 2002. [Internet]. [citado em 2018 Mai 23]. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1560-2.pdf/.

Danto A. C. O mundo da arte. Tradução Rodrigo Duarte. Artefilosofia [Internet]. Ouro Preto: UFOP. 2006; (1). [citado em 2018 Mai 29]. Disponível em: <http://www.periodicos.ufop.br/>.

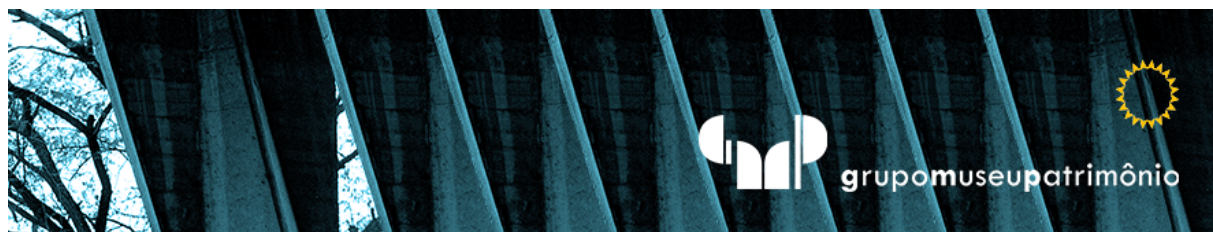
Didi-Huberman G. Diante do tempo: História da Arte e anacronismo da imagem. Tradução Alberto Pucheu. Revista Polichinelo [Internet]. 2011 Mar. [citado em 2018 Jun 5]. Disponível em: <https://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/03/georges-didi-huberman.html/>.

GRUPO de Arte Callejero. [Internet]. [citado em 2018 Jun 11]. Disponível em: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2009/12/31/parque-de-la-memoria-1999-2010/>.

MUSEU Nacional dos Coches [Internet]. [citado em 2017]. Disponível em: <http://museudoscoches.gov.pt/pt/museu/#edificios2/>.

Valente A, Leite A. C. Testemunhos da escravatura: memória africana. Roteiro [Internet]. [citado em 2018 Jun 6]. Disponível em: <http://testemunhosdaescravatura.pt/pt/projeto/>.

Ciça, Inverno, 5.8.2018



A tragédia do Paissandú, entre o perene e o efêmero

***La tragedia del Paissandú, entre lo
perenne y lo efímero***

***The tragedy of Paissandú, among the
perennial and ephemeral***

Regina Lara Silveira Mello

*PPG em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil,
reginalara.arte@gmail.com*

Resumo

O recente incêndio e desabamento de um edifício no centro de São Paulo propiciou reflexões quanto a efemeridade do patrimônio constituído na cidade. A súbita mudança no sistema material da paisagem revelou as recorrentes transformações daquele espaço. Um vazio surgiu entre camadas de tempo sobrepostas, entre o que já foi e o que ainda não é: *não mais, mas ainda não*. Os fatos vão se acomodando no esquecimento das pessoas que circulam por ali, sugerindo outras identificações com aquilo que permaneceu, novos significados recriam a identidade do lugar, que por hora, não é lá nem cá.

Palavras-Chave: Patrimônio. Paisagem. Lugar. Espaço. Vitral.

Resumen

El reciente incendio y derrumbe de un edificio en el centro de São Paulo propició reflexiones sobre la fugacidad del patrimonio formado en la ciudad. El cambio repentino en el sistema material del paisaje reveló las recurrentes transformaciones del espacio. Un vacío surgió entre capas de tiempo superpuestas, entre lo que ya fue y lo que aún no es: *no más, pero aún no*. Los hechos se van acomodando en el olvido de las personas que circulan por allí, sugiriendo otras identificaciones con lo que permaneció, nuevos significados recrean la identidad del lugar, que por hora, no es allí ni aquí.

Palavras-Clave: Patrimônio. Paisaje. Lugar. Espacio. Vidriera.

Abstract

The recent fire and collapse of a building in downtown São Paulo provided reflections about the heritage on the ephemerality of the heritage in the city. The sudden change in the system landscape material revealed the recurrent transformations of that space. An emptiness has arisen between superimposed layers of time, between what has already been and what is not yet: *no more, but not yet*. The facts are settling in the forgetfulness of the people who circulate there, suggesting other identifications with what has remained, new meanings recreate the identity of the place, which for now, is neither here nor there.

Keywords: Heritage. Landscape. Place. Space. Stained Glass.

INTRODUÇÃO

E fêmero é um termo de origem grega (em que *efémeros* significa apenas por um dia) usado para designar uma situação que dura muito pouco tempo. É antônimo de duradouro, permanente, perene. Em geral, o termo é associado a tudo aquilo que tem caráter passageiro, transitório, fugaz, de curta duração, que é visto por apenas um momento (Priberam, 2018).

Na madrugada do dia primeiro de maio próximo passado as chamas consumiram um edifício de 20 andares em frente ao Largo do Paissandu, que desabou provocando a morte de 17 pessoas, atingindo brutalmente uma igreja vizinha, além de cinco prédios no entorno. A tragédia só não foi pior porque houve um certo tempo entre o início do incêndio e o desabamento, o que permitiu à maioria dos moradores do edifício e ao casal de zeladores da igreja saírem de suas moradias. O incêndio foi acompanhado em tempo real e comentado em detalhes pela mídia, que repetia exaustivamente as imagens tentando explicar quem eram as pessoas que ocupavam o edifício há mais de dez anos.

O acontecimento instiga reflexões ao debate que permeia o ofício de quem lida com museus e patrimônio na atualidade, pensando no construído e suas

relações com a cidade contemporânea. No edifício moravam pessoas de baixa renda, famílias ou solitários moradores de rua, alguns organizados em movimentos sociais, que foram ocupando pouco a pouco na medida em que o abandono do poder público se consolidava. Uma história com final triste, mas previsível, que culminou na tragédia onde vidas se perderam, além de dois importantes patrimônios da cidade de São Paulo: o próprio edifício Wilton Paes de Almeida, totalmente destruído, e a 1ª Igreja Evangélica de Confissão Luterana, Martin Luther, parcialmente destruída, perdeu a parede lateral com os vitrais mais antigos, feitos pela Casa Conrado¹.



Figuras 1 e 2: Vista lateral da Igreja Martin Luther em 13 de junho e fachada em 15 de agosto de 2018. Fonte: Autora.

¹ A Casa Conrado é nome do primeiro ateliê de vitrais no Brasil, que se iniciou com a chegada do artesão Conrado Sorgenicht, vindo de Essen, região ao norte da Alemanha. Fugindo da guerra franco-prussiana, buscava uma terra quente para curar-se do reumatismo, mas foi surpreendido pela brilhante luminosidade dos trópicos que lhe impressionou profundamente, conforme descreveu em cartas e escritos pessoais. Instalado na cidade de São Paulo, inicialmente o ateliê trabalhou com pinturas de paredes, imitações de madeira e faixas decorativas. Em 1889 começa a criar também vitrais. A família cresceu e seguiram-se três gerações de vitralistas, três Conrado Sorgenicht, pai, filho e neto. Em cem anos de trabalho foram criados mais de 600 conjuntos de vitrais no país todo, a maioria localizada no Estado de São Paulo, Brasil.

Participamos da equipe que restaurou os vitrais no período de 2011 a 2014, quando toda a igreja estava sendo restaurada². Na ocasião assistimos ao constante entra e sai de moradores de rua que tinham na igreja um pequeno armário para guardar seus documentos, ou aquilo que tivessem de mais precioso. Percebíamos a olho nu que o edifício parecia levemente inclinado, distante da empena do edifício vizinho; vimos surgirem dia após dia ninhos de fios elétricos emaranhados via aérea, semelhantes aos que podem ser vistos por toda cidade, e largos tubos soltando água para fora em andares altos, formando pequenas cascatas. Ouvimos o Pastor Frederico Carlos Ludwig, ainda hoje à frente da comunidade da Igreja Martin Luther, nos dizer que tentara por diversas vezes, sem sucesso, notificar o poder público sobre a situação visivelmente crítica.

O QUE SE FOI, O QUE RESTOU E O QUE EMERGIU

A Igreja Martin Luther, 1ª Igreja Evangélica de Confissão Luterana de São Paulo, construída e consagrada em 1889, localizada na av. Rio Branco, n.34, em frente ao Largo do Paissandú, atingida pelo desabamento do edifício Wilton Paes de Almeida, que se incendiou e caiu provocando um deslocamento de ar no instante da queda que destruiu a parede lateral direita do templo, e parte significativa do telhado. Na *tragédia do Paissandú*, como ficou conhecida nas manchetes dos jornais, destruiu-se aproximadamente 70% do templo, restando apenas a fachada frontal com duas torres e o fundo, em que estão o altar e a sacristia. Desapareceu a rosácea de vidro plaqué datada em 1908, o vitral mais antigo realizado pela Casa Conrado que ainda podia ser apreciado em bom estado de conservação, e na mesma parede, outro conjunto de vitrais datados de 1951, realizado pelo mesmo ateliê de vitral.

² O restauro dos vitrais da Igreja Martin Luther foi realizado por uma equipe coordenada pela autora e José Moutinho, vitralista que aprendeu o ofício com seu tio-avô, que havia trabalhado diretamente com Conrado Adalberto Sorgenicht (neto).

Desapareceu completamente o edifício Wilton Paes de Almeida, um dos pioneiros na cidade de São Paulo com fachadas inteiras de vidro em caixilharia de alumínio, construído na esquina da av. Rio Branco com a rua Antônio de Godoy, em frente ao Largo Paissandú. Projetado em 1961 pelo arquiteto Roger Zmekhol (nascido em Paris e formado na FAU-USP em 1952), destinado a sede da Companhia Comercial de Vidros do Brasil, parecia demonstrar as novas tecnologias do vidro na arquitetura à época. Inaugurado em 1968, foi tomado pela União em função de dívidas, abrigou a burocracia da Seguridade Social, seguido da Receita Federal até virar sede da Polícia Federal de 1980 a 2001, sendo desocupado definitivamente em 2006, e novamente ocupado pouco a pouco por moradores sem teto. Em 2009 seria cedido pelo Governo Federal para ser transformado em centro cultural, o que não aconteceu. Em 2015 foi posto à venda (Fischmann, 2018). Em depoimentos à televisão, os governos federal, estadual e municipal se revezaram em discursos exaltados, tornando impossível perceber ao certo o quinhão de responsabilidade de cada esfera governamental.



Figura 2: lateral da Igreja Martin Luther onde estava a Grande Rosácea e o vitral Santa Ceia. Fonte: Autora.

Emergiu a situação de vida dos moradores sem teto que ocupavam o edifício, alguns participando de grupos organizados, famílias e pessoas solitárias que

perambulam pelas ruas sem moradia, sub-empregados, vivendo e se movimentando a mercê das erupções da cidade. Na manhã seguinte ao incêndio formou-se ali bem próximo um acampamento com ex-moradores do edifício, que agregava pessoas na medida em que a mídia televisiva convocava a população a doar roupas e gêneros alimentícios. Em visita ao local 36 dias após o incêndio, observamos que o acampamento instalado no Largo do Paissandú, onde fica a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, reduziu muito a quantidade inicial de barracas com seus moradores, pois a maioria se deslocou para outros locais da cidade conforme o assunto arrefeceu na mídia. Aos que ali permanecem, resta a pecha de viver num local a ser evitado pelos transeuntes.



Figura 3: Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Largo do Paissandú em 29 de julho, onde estavam acampados ex-moradores do edifício Wilton Paes de Almeida. Fonte: Alecsandra Matias.



Figura 4: Largo do Paissandú em 15 de agosto, sem barracas de moradores. Do lado esquerdo ao fundo vê-se a Igreja Martin Luther, e também é possível perceber o espaço que o edifício Wilton Paes de Almeida ocupava, observando o anúncio, antes ocultado, da “Cerveja Caracu” pintado na empena cega do prédio vizinho. Fonte: Autora

Na figura 3, foto publicada por uma amiga numa rede social, nota-se uma boa visão do Largo do Paissandú, porém mostrando parcialmente o acampamento dos ex-moradores do edifício Wilton Paes de Almeida. Ao retornar ao local em 15 de agosto, quarta-feira, para tentar fazer uma foto melhor, a praça estava limpa, os jardins replantados, o meio-fio da calçada reluzia, recém pintado de branco. Segundo contam os comerciantes locais, os últimos acampados foram retirados na noite sexta-feira, 10 de agosto; no final de semana a praça foi lavada e tratada. Se a mídia noticiou o fato, o fez discretamente.

Veio à tona a complexidade da relação entre as pessoas que habitam ou transitam na cidade e o patrimônio construído em datas diversas como se compusessem camadas de tempo, e vão acrescentando novas visões à cidade. Segundo Milton Santos “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”. (2017, p.103) Ali a paisagem revelava um templo antigo, construído no início do século com especificidades daquela época, ladeado por um edifício de fachada de vidro construído meio século

depois, “uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico” (2017, p.103)”. O conceito de espaço se revela pela ação da sociedade nestas formas-objeto:

esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (2017,103)

Na tragédia do Paissandu houve uma mudança no sistema material da paisagem que ampliou a visão da sociedade às permanentes transformações daquele espaço.

Durante o período do restauro dos vitrais, uma bolinha de aço típica de rolamento de caminhão comumente usada em carrinhos de rolimã, foi atirada no mais antigo conjunto de vitrais da igreja, atingindo a rosácea e quebrando o vidro bem ao centro. Era um vidro *plaqué* original, gravado a ácido, numa técnica muito antiga. O processo completo do restauro destes vitrais constituiu quatro etapas: um relatório diagnóstico minucioso expondo o estado de conservação à época (anterior a este fato), a apresentação de uma solução para cada janela, a execução das propostas com pequenas modificações conforme a prática exigia, e um relatório final com muitas fotos comentadas.

A opção do restauro na Grande Rosácea foi limpar no próprio local sem retirar os vidros, como se faz normalmente e foi feito em outras janelas da mesma igreja; o pano de um vitral com chumbo e pedaços de vidro é razoavelmente flexível e suporta a retirada do caixilho em que está fixado sem prejuízos, mas o vidro *plaqué* é uma chapa única cortada exatamente no tamanho do vão da janela, e pode facilmente quebrar ao ser retirada. Os *plaqués* foram restaurados logo no início do processo, estavam limpos e brilhantes quando o vidro foi quebrado. Substituímos o vidro partido por outro num tom de azul estabelecido pela média das cores do que havia no entorno, efetuando uma ação possível, que acompanha algumas discussões sobre restauros de vitrais. Segundo Sebastian Strobl, membro do Comitê Técnico Internacional da CVMA-*Corpus Vitrearum Medii Aevi* da Alemanha, quando não há possibilidade de

restaurar exatamente o vitral original, por falta de informações, ou por extinção da técnica de fabricação, ou ainda impossibilidade de restituição do vidro original, deve-se optar por um vidro estabelecido na média das cores do entorno, para valorizar a visão do conjunto, favorecendo a percepção do que ainda resta intacto no local (Strobl, 2014). Continuamos a restaurar os demais vitrais da Igreja Martin Luther, pensando na fragilidade do vidro que sugestivamente confirma a condição de efemeridade deste patrimônio.



Figura 5 e 6 : A Grande Rosácea sendo parcialmente retirada, com o vidro central partido e substituído. Fonte: Autora.

A tragédia do Paissandú subitamente ampliou essa impressão de efemeridade, revelando a imensa distância que se instalou entre o patrimônio construído e os habitantes da cidade, considerando que o lugar, conforme Milton Santos (2017), é algo vivido e percebido pelas pessoas. O lugar não se restringe à dimensão cultural ou simbólica do espaço, é simultaneamente uma materialidade e uma imaterialidade, a dimensão espacial do cotidiano. Os poderes públicos parecem orbitar a cidade de São Paulo como planetas desalinhados em permanente tensão, num distanciamento entre si e dos habitantes, sobrepondo ações que contribuem e/ou atrapalham a vida dos moradores. Expôs a efemeridade da condição humana na grande metrópole paulistana, uma erupção prestes a emergir a qualquer momento, em qualquer lugar, especialmente no centro da cidade. Mudou completamente a paisagem do lugar.

TRÊS CAMADAS DE TEMPO NOS VITRAIS DA IGREJA MARTIN LUTHER

Havia uma placa de bronze datando a construção e consagração da igreja em 1889, que é também o início das atividades da Casa Conrado³. Em um antigo folheto de propaganda que circulou entre 1910 e 15 (acervo da autora), aparece entre os exemplos de vitrais realizados uma "*Egreja protestante allema*", de 1908, demonstrando a autoria dos vitrais antigos. Na mesma igreja existem 12 vitrais mais recentes, assinados "Vitrais Conrado Sorgenicht SA São Paulo", datados em 1951. O conjunto completo de vitrais desta igreja pode ser dividido em três, segundo características específicas:

- Os mais antigos, de 1908, eram a Grande Rosácea localizada ao lado direito de quem entra na igreja, justamente a parede que foi totalmente soterrada recentemente, e os da torre da entrada que ainda existem, sofrendo menos danos.
- Os vitrais criados em 1951: seis pequenas janelas ogivais que ficam embaixo da Grande Rosácea, e duas grandes janelas ogivais com imagens inspiradas em cenas bíblicas, encimadas por rosáceas menores localizadas simetricamente em cada lado da Igreja, uma na parede direita que desapareceu (Santa Ceia), e outra do outro lado, que aparentemente não sofreu danos (Pentecostes).
- Os vitrais do altar, feitos em outro período, com características da pintura expressionista alemã, são provavelmente os mais recentes, não foram feitos pela Casa Conrado e não há, na igreja, nenhuma documentação que refira a

³ A Em pesquisa que resultou na dissertação de mestrado "Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro" (UNICAMP, 1996), foram localizados 145 conjuntos de vitrais e selecionado um grupo representativo de obras analisadas, ressaltando aspectos relevantes como sua implantação no conjunto arquitetônico, aproximações com a pintura, e parcerias com arquitetos e artistas. Observam-se dois períodos particularmente fecundos, nos quais foram feitos os vitrais mais significativos: o primeiro período de 1920 a 1935 quando o ateliê era coordenado por Conrado Sorgenicht (alemão, veio ainda criança com o pai) e o segundo de 1950 a 1965, época áurea de Conrado Adalberto Sorgenicht (brasileiro, neto de Conrado Sorgenicht que veio da Alemanha em 1875, é avô materno da autora).

contratação do trabalho, apenas o que aparece escrito em uma das janelas: “Entwurf.Paul Birr Berlin. Ausf.Ernst Kraus Weimar (Desenho: Paul Birr Berlin; Execução: Ernst Kraus Weimar)”.



Figuras 7 e 8: Os vitrais do altar da Igreja Martin Luther resistiram com poucos danos.
Fonte: Autora (3) e Marcelo Kammer (4).

Nos vitrais mais antigos, foi utilizado o vidro *plaquê*, naquela época feito na Alemanha e na Bélgica, que consiste em duas camadas de vidro sobrepostas, uma colorida e outra incolor. As duas são fundidas juntas formando uma lâmina única. Utiliza-se uma máscara para proteger o desenho e pinga-se ácido para corroer a parte colorida do vidro, criando nuances de cor conforme a profundidade da corrosão. Em escritos encontrados nos arquivos da Casa Conrado (acervo da autora), a técnica é denominada *schablone*, que significa padrão ou modelo em alemão; o nome pode ser pensado como uma referência à máscara que protege o desenho, sendo usada repetidas vezes cria

um padrão⁴. O vidro *plaquê* foi muito utilizado a época, não somente em vitrais para igrejas e residenciais, como também em placas e letreiros para o comércio, até aproximadamente 1930, quando deixou de ser importado; poucos existem hoje, justamente pela dificuldade de manutenção e quase impossibilidade de recuperação da técnica.

Nas torres da igreja há vitrais com pequenos *plaquês* amarelos, simetricamente situados nas bordas de algumas janelas, alternando com vidros amarelos de cor única, indicando a probabilidade de um restauro anterior. A Grande Rosácea tinha aproximadamente 3,5 m de diâmetro, com rendilhado de alvenaria formando uma flor, um círculo no centro e oito pétalas ao seu redor, com plaques gravados como se fossem um tecido muito leve com padrão xadrez, e detalhes curvilíneos em vermelho e azul completando o conjunto. Esta rosácea estava localizada a 4,5m de altura do chão, na parede lateral direita da igreja, levemente sombreada pelo edifício Wilton Paes de Almeida e mantinha apenas um estreito corredor de 4m entre as edificações. Duas igrejas próximas, a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (1906) no Largo do Paissandu e Igreja de Santa Cecília (1901), também trazem alguns vidros *plaquês* em suas janelas, em pior estado de conservação. Com a perda destes vitrais fica mais distante a possibilidade de visualização desta antiga técnica de criação em vitral.

⁴ Quando Conrado Sorgenicht chegou ao Brasil em 1975 trabalhou como pintor de afrescos em paredes e tetos de residências, desenhando estampas florais criadas a partir da repetição de padrões feitos em máscaras vazadas.



Figura 9: Vista interna da parede que foi totalmente destruída. Fonte: Autora.

Entre os vitrais mais antigos e os mais recentes da Igreja Martin Luther, há marcante diferença temática. Na Grande Rosácea os vidros mostram um padrão geométrico nas cores e desenhos, apenas no centro existia um símbolo religioso, uma cruz com os quatro lados iguais, rodeada de letras góticas num círculo em *plaque* verde claro. Logo abaixo da Grande Rosácea estão seis pequenas janelas ogivais, com o mesmo padrão geométrico e um símbolo diferente em cada uma, que representam os cantões europeus onde a Igreja Luterana afirmou o seu poder. Contudo esta neutralidade compreensível numa igreja luterana, que resulta na quase ausência de referências iconografias religiosas, contrasta com a temática das outras janelas. As laterais são bem coloridas, com imagens de interpretações de cenas bíblicas repletas de figuras. Numa delas vemos uma cena representando a passagem "Pentecostes" e noutra uma curiosa "Santa Ceia". Nos vitrais do altar, também coloridos, aparece a cena de nascimento e morte de Cristo.



Figura 10: Vitral Pentecostes. Fonte: a autora.

O VITRAL SANTA CEIA: A ALEGORIA DA UNIÃO DE CULTURAS DESAPARECEU

A criação de uma imagem para os vitrais de uma igreja envolve decisões que surgem no diálogo entre o líder religioso da comunidade (padre ou pastor, neste caso) e o vitralista, apoiado pela equipe de desenhistas. Dos 3 conjuntos de vitrais desta Igreja Luterana, o mais instigante é aquele realizado em 1951, especialmente a janela com a imagem “Santa Ceia”. Tendo como referência a obra *Il Cenacolo*, um ícone da pintura renascentista

italiana muitas vezes reproduzido⁵, cria uma alegoria que representa a comunhão das culturas alemã e brasileira.

No vitral da lateral esquerda da igreja (entrando pela frente e olhando para o altar), a cena “Pentecostes” aparece representada de maneira mais próxima às interpretações bíblicas mais frequentes, com os apóstolos fraternalmente reunidos, cada um com uma pequena chama sobre a cabeça significando a presença do Espírito Santo. É reconhecido como um momento de alegria e igualdade entre os homens, quando todos falam a mesma língua mesmo sendo de origem ou credo diferentes, segundo a ideologia cristã. Em frente, simetricamente disposta na parede direita, havia outra janela exatamente com o mesmo formato, em que se encontrava aposto um vitral com a imagem de uma “Santa Ceia” diferente, mostrando ao centro Jesus Cristo sentado à mesa dividindo o pão com quatro figuras ao seu redor. A cena inspirada na obra icônica de Leonardo da Vinci (1452-1519) representa o ato da comunhão entre os homens. Sentado a direita está a figura do bandeirante paulista com sua vestimenta típica, numa representação bastante utilizada pelo pintor santista Benedito Calixto⁶. Imediatamente atrás avista-se parcialmente uma cabeça com um gorro medieval, sugerindo a presença de uma pessoa deste período.

Ao lado esquerdo estão dois monges sentados sobre um banco, em que na lateral observa-se a assinatura do pintor alemão Albrecht Durer (1471-1528). As figuras do lado direito estão sentadas sobre um banco igual e aparecem os dizeres: “Vitrais Conrado Sorgenicht S.A. São Paulo”, que era a assinatura da Casa Conrado naquele período. No mesmo vitral aparece na parte de baixo,

⁵ “Santa Ceia”, ou *Il Cenacolo* (em italiano) é um grande afresco feito no refeitório da Igreja de Santa Maria delle Grazie em Milão, por Leonardo da Vinci sob encomenda do duque Francisco Sforza. A cena mostra Jesus ceiando com os 12 apóstolos antes de ser preso e crucificado. É uma das obras mais conhecidas e reproduzidas da cultura ocidental.

⁶ Em entrevista à autora Conrado Adalberto Sorgenicht, que conheceu pessoalmente Benedito Calixto, dizia que ele havia mandado fazer roupas que supunha tivessem sido usadas pelos bandeirantes paulistas para vestir modelos que posavam para suas obras, bem como construir cenários onde panos representassem velas estufadas, para emprestar mais realismo às suas pinturas.

fora da composição desta imagem, a inscrição "Gestiftet von Nicoline Wessel - 1951" (Doado por Nicoline Wessel).

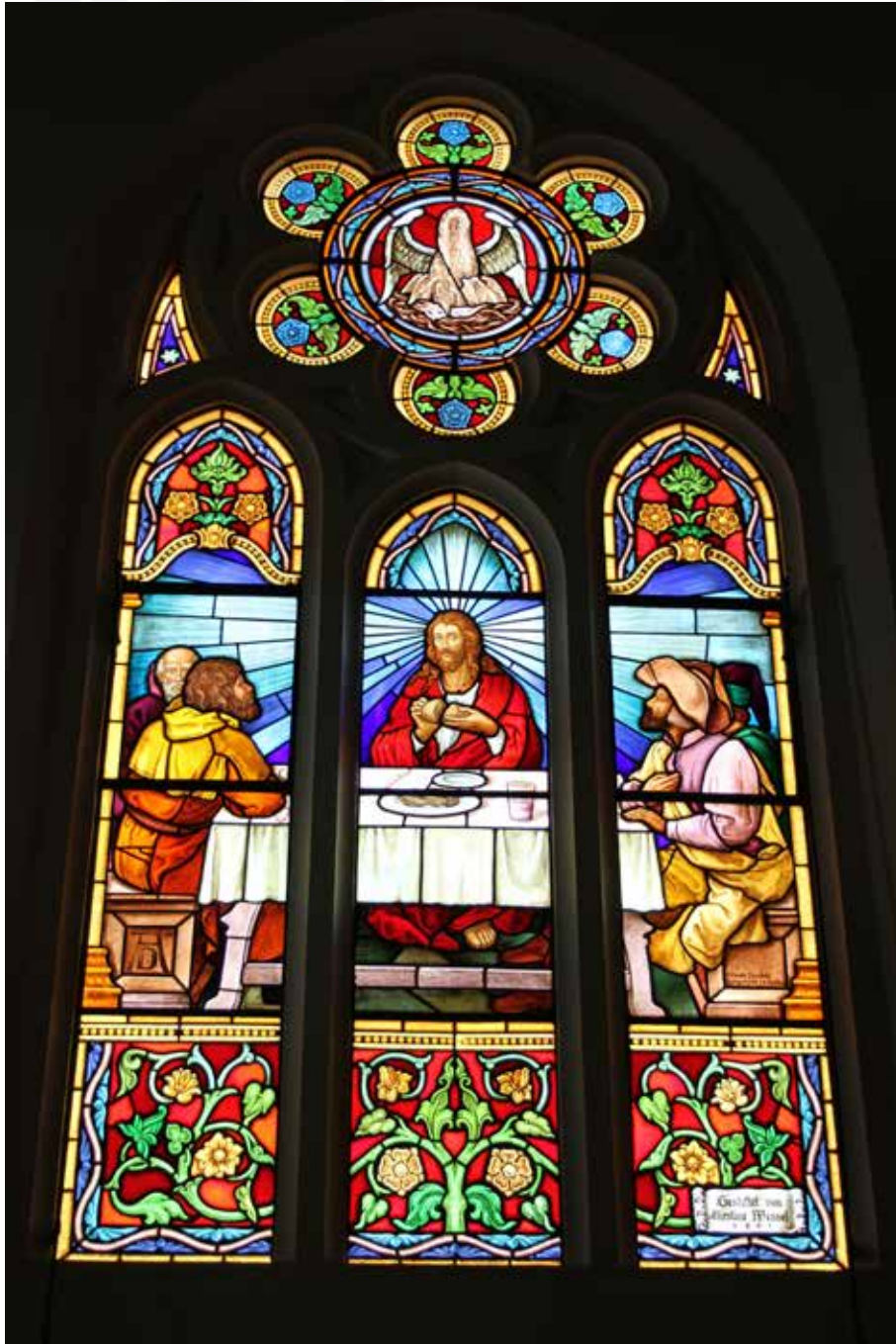


Figura 11 : Vitral Santa Ceia
Fonte: Autora.

Na visão do vitralista Conrado Adalberto Sorgenicht “a figura do bandeirante paulista homenageia a arte brasileira, pois foi imortalizada pelo pintor Benedito Calixto, e também a união das raças que constituem a nação brasileira”, segundo declarou em entrevista a autora (Mello, 1996). No banco à esquerda, a arte alemã é representada pela marca que o artista alemão Albrecht Durer, que viveu no período do renascimento assim como Leonardo da Vinci, utilizava para legitimar suas gravuras. Neste caso, as letras AD também podem ser interpretadas como Anno Domini, expressão latina que significa “Ano do Senhor”, utilizada para designar os anos seguintes ao ano 1 do calendário da Era Cristã (Priberam, 2018). Sentados sobre este banco estão duas figuras religiosas, unindo signos da religião e da arte alemã.

Ao posicionar a assinatura do ateliê de vitrais de forma simétrica a assinatura de Durer, coloca-se na posição de representante da arte brasileira, como se naquele momento houvesse uma comunhão das culturas alemã e brasileira. Em entrevista recente a autora (junho, 2018), o Pastor Carlos Frederico Ludwig, que não estava presente na igreja na época em que este vitral foi feito, comentou que sempre se soube que a cena ali representada seria o encontro das duas culturas, alemã e brasileira, e que para a comunidade de frequentadores esta alegoria mantém este significado.

CONCLUSÃO

A imagem desta janela construída em 1951 reflete a ideologia daquele momento, com a liberdade fantasiosa que a alegoria propicia, coerente com o que foi encomendado na época. A comunhão de culturas expressa o desejo de integração, de permanente afirmação de identidade. As janelas mais antigas, que também se extinguíram, levaram embora a demonstração de uma técnica bem específica na criação de vitrais, raramente encontrada em bom estado de conservação. A Companhia Nacional de Vidros, que demonstrou a pujança do vidro no Brasil com tecnologia avançada para aquele momento, lançou tendências que se confirmaram, mostrando o futuro dos edifícios de vidro que proliferaram muito

além do centro. Fincados no coração da cidade, permeado por diferentes camadas de tempo, onde pessoas passam rapidamente dia e noite, moradores de rua circulam e ficam por ali um pouco mais, os edifícios parecem permanecer indefinidamente como referencia histórica, cultural e ideológica. O lugar se transformou, se transforma constantemente e se revela efêmero.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- Mello, R. L. S. Casa Conrado: Cem anos do vitral brasileiro. Campinas: UNICAMP, 1996,209 f. Tese (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Santos, M. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4ªed. São Paulo: EDUSP; 2017.
- Strobl, S. *Learning from the Past, Caring for the Future - Stained Glass Conservation then and now*, in SEMINÁRIO INTERNACIONAL O RESGATE DA ARTE DOS VITRAIS, novembro de 2014.

Fontes eletrônicas e sites

- Cenacolo Vinciano - <http://www.cenacolo.it/santa-maria-delle-grazie.asp>
Acesso em 30 de julho de 2018.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (em linha) – Anno Domini -
<https://www.priberam.pt/dlpo/anno%20domini>. Acesso em 24 de julho de 2018.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (em linha) – Efêmero -
<https://www.priberam.pt/dlpo/ef%C3%AAmero> Acesso em 25 de junho de 2018.
- Fischmann, D. P. Triste cronologia de um (belo) edifício: O fim sinistro do Edifício Wilton Paes de Almeida, projeto de Roger Zmekhol. Revista Vitruvius. Ano 18, maio 2018.
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/18.214/6967>. Acesso em 15 de junho de 2018.



Configurações Paulistas: operando a saga bandeirante

*São Paulo: operating settings
the bandeirante saga*

*São Paulo: funcionamiento configuración
la saga bandeirante*

Anna Maria Abrão Khoury Rahme

*Doutora e Mestre pela FAUUSP
Grupo Museu/Patrimônio, FAUUSP, São Paulo, Brasil.
annarahme@gmail.com*

Resumo

O artigo procura sustentar a existência de operações que, por meio de tramas impositivas, criam mitos nacionais ou regionais, procurando estabelecer uma dada ordem identitária. Em particular, analisa as representações sobre a figura do Bandeirante, *o paulista*, e percorre alguns dos significados a ele atrelados desde o Brasil Colônia, para deflagrar os conjuntos de atos que se combinam para a obtenção de determinados objetivos ainda considerados ativos, mesmo em tempos de multiculturalismo e transnacionalismo, na busca em ressuscitar modelos e comportamentos, claramente estabelecidos anteriormente, para cunhar dado caráter de *ser paulista*.

Palavras chave: Bandeirante. Paulista. Identidade. Trama. Operação.

Resumen

El artículo trata de sostener la existencia de las operaciones, a través de parcelas obligatorias, crear mitos nacionales o regionales, tratando de establecer un orden determinado de identidad. En particular, analiza las representaciones sobre la figura del Bandeirante, *el paulista*, y atraviesa algunos de los significados que desde la colonia de Brasil atado, a los conjuntos de acciones que se combinan para lograr ciertos objetivos aún la chispa consideran activos, incluso en tiempos de multiculturalidad y transnacionalismo, en la búsqueda de retomar modelos y comportamientos, claramente estipulados previamente, al carácter de la moneda dada de *ser paulista*.

Palabras clave: Bandeirante. Paulista. Identidad. Parcela. Operación.

Abstract

The article look for sustain the existence of operations, through mandatory plans, create national or regional myths, searching to establish a given order of identity. In particular, analyzes the representations about the figure of the Bandeirante, *the paulista*, and traverses some of the meanings to it from the tied Brazil Colony, to spark the sets of actions that combine to achieve certain goals still considered active, even in times of multiculturalism and transnationalism, in seeking to revive models and behaviors, clearly set out previously, to coin given character of *be paulista*.

Key words: Bandeirante. Paulista. Identity. Plan. Operation.

INTRODUÇÃO

O lugar é o palimpsesto. [...] Não é de se espantar que as operações concebidas em função da reconstituição tenham um caráter “fictício” e devam menos o seu sucesso (provisório) a sua perspicácia que a seu poder de esmagar a compleição desses jogos entre forças e tempos confusos.
Michel de Certeau.

Recentemente, em visita a cidades brasileiras, argentinas e paraguaias da tríplice fronteira, a cada instituição cultural visitada uma dupla sensação de embaraço me atingia, ao constatar em inúmeros documentos o uso da designação *paulistas* para os invasores brasileiros da região. Embora ciente do papel desempenhado pelo Brasil para consolidar fronteiras – e não só as do sul do país –, chocou-me identificação tão específica. De volta a São Paulo, em busca de elementos para compreendê-la, investi em novas pesquisas e, também, na revisão de meus estudos anteriores, tentando entender o porquê do uso corrente de tal sinonímia, debruicei-me sobre o papel dos Bandeirantes na história nacional e sua identificação como *paulistas*.

Para atingir o intento, coube examinar as operações e os autores que criam modelos e memórias fictícias, iniciando por forjar narrativas, cercá-las de signos e repeti-las *ad nauseam* com a certeza de perenizar suas verdades. Como assegura Michel de Certeau, embora fadados a um sucesso provisório, os mitos assim construídos afirmam o “poder de esmagar a compleição desses jogos entre forças e tempos confusos” (1999, p.310). Essas atitudes, aparentemente ingênuas para os leigos, sob o olhar estudioso da memória e da identidade paulistas¹, são gestadas nos setores poderosos da sociedade que, sentindo-se ameaçados, forjam a realidade tecendo tramas com as quais mais nos enredam do que protegem. Elas despertam sentimentos rasos de nacionalismo ou bairrismo, tendendo a acirrar antagonismos não fundamentados, que em nada contribuem para a dinâmica dos lugares ou para a construção da paisagem.

A ebulição política que atingiu o Brasil, há dois anos, revelando polarizações nos debates e nas divergências, é terreno propício para o surgimento de fatos e personagens selecionados pelos grupos responsáveis por mitificá-los, ou seja, por construir certezas que comporão ou não a memória coletiva, dependendo dos elementos descortinados pelos novos estudos a comprovar a não veracidade da versão. Exemplarmente, nas pesquisas realizadas sobre o Movimento Constitucionalista, me deparei com inúmeros livros, artigos, poesias e discursos, que a cada *9 de Julho* desde os anos 1930 continuam a repetir literalmente textos escritos pelos arautos da dita revolução. Seus conteúdos são, porém, refutados por historiadores que examinaram os acontecimentos de 1932 a partir da ótica do outro, ou seja, dos que não estavam envolvidos na luta armada e, portanto, não contavam com os louros dos heróis.

¹ Cidadã paulistana, tenho estudado a memorialidade paulista desde os anos 1990 e realizei as pesquisas: A escultura moderna nos museus paulistanos, 1991-93, Bolsa Pesquisa pelo CNPq; Imagens femininas em memória à vida: a escultura nos cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo, de 1900 a 1950, 1995-2000; Inovar e conservar: a ambiguidade no monumento constitucionalista, 2001-05.

PAULISTÂNIA, UMA CULTURA BANDEIRANTE?

*Ser Paulista! É ser grande no passado! / E ainda maior nas glórias do presente! /
É ser a imagem do Brasil sonhado / e, ao mesmo tempo, do Brasil Nascente!*
Martins Fontes

Identificar como *paulistas* esses primeiros capitães das explorações e conquistas do solo brasileiro exige penetrar na origem de algumas dessas mitificações à luz da nova historiografia, desconstruindo-as para romper os limites traçados anteriormente. Inicialmente, cabe examinar o fato de o vocábulo *paulista* – designativo atual do habitante de São Paulo – ter-se originado a partir dos escritos do padre Antonio Vieira (1608-97), em fins do século XVII, mais precisamente no *Voto sobre as dúvidas dos moradores de São Paulo acerca da administração dos índios* (1694), examinado por Juarez Donizete Ambires (2004). Fiel aos interesses da Companhia de Jesus, pelo confinamento dos indígenas nas missões para a cristianização e instrução dos infiéis, o jesuíta atacava os métodos bandeirantes de acasalamento e escravização. Esta gente, conhecida nos primeiros tempos coloniais por “mamelucos, gente de São Paulo, portugueses de São Paulo”, passa a ser identificada como *paulista*, termo insistentemente usado por Anchieta e que se firmará associado à rudeza e brutalidade de “uma prática econômica que é o apresamento do índio” na região (2004, p.57-8).

Inúmeras são as referências ao papel do Bandeirante na história dos três primeiros séculos de colonização do Brasil e este “conjunto de narrativas e tradições” sobre o “fundador da nacionalidade e enquanto símbolo do paulista” (Souza, 2007, p.151) compõe a consagração do mito. Recorrentemente, afirma Ricardo Luiz Souza², a descrição mítica da “raça de pioneiros a adentrarem o espaço vazio, e vazio porque seus ocupantes anteriores são obliterados” inventa tradições das quais se apropriam as “elites paulistas, para enobrecer suas origens” e também enunciar “o pretenso caráter

² O artigo A mitologia bandeirante: construção e sentidos, de Ricardo Luiz Souza, enfoca a mitificação do Bandeirante desde o período colonial brasileiro ao Movimento de 32.

democrático da sociedade paulista colonial e do próprio bandeirismo”(p.151-60). O autor aponta, ainda, o “fundamento ideológico” do movimento político que imbrica nesse processo as reinvenções sobre o “passado para justificar o futuro” (p.165).

Sabe-se que durante todo o século XVI os portugueses permaneceram na faixa litorânea, local propício à extração e exportação do pau-brasil, complementando as intenções da Coroa em fazer das novas terras um entreposto comercial. Os primeiros movimentos para o interior do Brasil, saindo do solo Piratininga – antigo nome dado à região de São Paulo – foram organizados para ampliar a mão-de-obra pela escravização silvícola, necessária na agricultura e nos portos. Os avanços dessas incursões foram freados pela Coroa, receosa “de que com isso se despovoasse a marinha” e que a produção de gêneros nas novas vilas retardasse a chegar ao porto, causando prejuízo ao Império e desobedecendo às ordens de d. João III, que havia ordenado a fundação de colônias no Brasil para fomentar as exportações a Portugal e a consequente distribuição a toda a Europa (p.66).

Tal situação ficou comprovada, quando da criação das vilas de Santo André e São Paulo e da imediata decadência de São Vicente e Santos, durante décadas as mais importantes da região. A povoação, que se constituiu a partir de 25 de janeiro de 1554 num planalto próximo a rios e riachos, o Pátio do Colégio, pela Companhia de Jesus, não conseguiu desenvolver-se economicamente graças à dificuldade em transpor a Serra do Mar para o escoamento da produção. Jesuítas, interessados em manter cativos os índios da região – para catequização, como afirmavam –, e capitães lusos, necessitados desses mesmos indígenas para conduzi-los na descoberta dos metais preciosos, são responsáveis por inúmeros conflitos que vão deflagrar as entradas e as bandeiras. As primeiras, como as expedições organizadas pelo governo de Portugal, e as segundas, como iniciativas de particulares. Às últimas se deve a alcunha de *Bandeirante* a seus comandantes.

Sem dúvida, é preciso distinguir a narrativa histórica oficial que os consagrou como heróis em luta pela expansão do território nacional e as narrativas fundamentadas nos estudos dos modos de vida cotidiana brasileira: *as raízes, os caminhos, as fronteiras, o povo*. Pesquisas publicadas no século XX revisam as anteriores, principiando ainda nos anos 1920 com *Paulística* (1925), uma transcrição de ensaios “consagrados ao estudo do passado” publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, com os quais Paulo Prado (1869-1943) introduz a construção de uma dada identidade calcada na coragem da gente paulista. O autor não deixa, porém, de enfatizar as questões do extermínio e escravização de povoados inteiros, face menos nobre desses “heróis desbravadores” como ficaram consagrados.

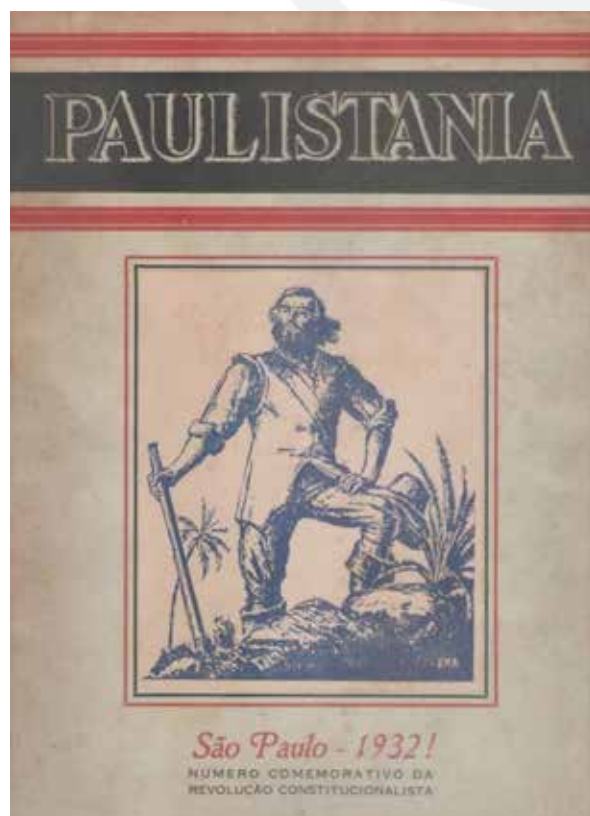


Figura 1: Capa da Revista *Paulistânia*³. Jul. 1972. A imagem do Bandeirante anuncia a celebração dos 40 anos da chamada Revolução Constitucionalista.

³ A Revista *Paulistânia* (catalogada como “revista documentário” pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) foi publicada, de 1942 a 1979, pelo Clube Piratininga, São Paulo, e seus

Como Prado, outros tantos se dedicam a explicitar aspectos não abordados sobre a colonização portuguesa, fundamentando-se nos costumes e mentalidades da população paulista. Exemplarmente, Antonio Candido inicia o primeiro capítulo do livro *Os parceiros do Rio Bonito*, de 1964, com o seguinte parágrafo:

Da expansão geográfica dos paulistas, nos séculos XVI, XVII e XVIII, resultou não apenas a incorporação de terras à Coroa portuguesa na América, mas a definição de certos tipos de cultura e vida social, condicionados em grande parte por aquele grande fenômeno de mobilidade. Basta assinalar que em certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado significativamente Paulistânia - as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira”. (1987, p.35)

A Paulistânia, desenhada pelos Bandeirantes foi determinante para o surgimento da cultura caipira, reiterada e enfatizada por Darcy Ribeiro (1995) em *O povo brasileiro*. Mas o colonizador não logrou influenciar a cultura indígena, antes foi subjugado por ela. Uma lição herdada dos primeiros habitantes da nossa terra que, mesmo escravizados, souberam manter intocados traços na língua, na agricultura, nas caminhadas e submeter seus algozes, os Bandeirantes. Um dos fatores a ser apontado é o domínio e resistência do idioma tupi, que se tornou a “língua materna de uso corrente desses neobrasileiros até meados do século XVIII” (Ribeiro, 2006, p.109), embora, da necessidade de comunicação entre os portugueses e os tupinambás tenha surgido o *nheengatu*⁴, uma “língua geral”, o idioma mameluco⁵ – Bahia, Pernambuco, Maranhão e São Paulo –, a partir do séc. XVI.

artigos eram compostos de efemérides paulistas e brasileiras, fossem elas políticas ou sociais. Este número, em particular, celebrados 40 anos da chamada Revolução Constitucionalista registrando em artigos e fotos os eventos da luta de 1932 e da atualidade. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/periodicos/item/102260-paulist%C3%A2nia-revista-document%C3%A1rio.html>>. Acessado em 20/06/2018.

⁴“Introduzido como língua civilizadora pelos jesuítas, o *nheengatu* permaneceu, depois da expulsão deles, como fala comum da população brasileira local (Amazônia) e subsistiu como língua predominante até 1940 (Censo Nacional 1940)”. (Ribeiro, 2006, p.110)

⁵ Darcy Ribeiro explica que tal denominação tem origem em uma casta de escravos formada por filhos retirados de seus pais pelos árabes, do séc. XIII ao XVI, e que “castrados serviriam como *eunucos* nos haréns, se não tivessem outro mérito” ou alcançariam “a alta condição de

Enquanto no Nordeste açucareiro os escravos e mestiços logo adotaram a língua do capataz para se comunicar e, “mais tarde, a escravaria maciça, conduzida para a região mineirano centro do país, cumpriria a mesma função de introdutora da língua portuguesa” (p.86-7), o *nheengatu* permaneceu entre a população brasileira até o Censo Nacional de 1940.

O outro fator é a escolha da lavoura e da pesca indígenas como meio de subsistência, em detrimento da criação de gado, pois se adequavam à situação, das “entradas mais profundas e pioneiras que duravam anos, viajavam uns quantos meses e acampavam para plantar e colher roças com que se supriam de mantimentos”, para finalmente seguirem viagem. Um terceiro se refere à organização e às táticas utilizadas como modos de sobrevivência nas caminhadas, pelos “bandos imensos de mamelucos e seus cativos que, por meses e até anos, se deslocavam a pé, descalços, nas *bandeiras* ou remando as canoas das *monções*”⁶ (p.96).

Estes fatores, no entanto, não esmoreceram nos portugueses a aplicação de métodos colonizadores de escravização, exploração, extermínio, invasão, dominação e manipulação dos primeiros habitantes do território brasileiro, e sob o pretexto de estender as fronteiras do país⁷, reafirmaram a máxima “os

mamelucos se revelassem talento para exercer o mando e a suserania islâmica sobre a gente de que foram tirados” (2006, p.96).

⁶Monções foram as expedições “fluviais povoadoras e mercantis, que pariam do porto de Ararituaba, hoje Porto Feliz, navegando pelo Tietê e pela rede de afluentes do rio Paraná e do rio Paraguai até o rio Cuiabá”, durante os séculos XVIII e XIX. Diferentemente da referência às “monções”, como conheciam, - regime da mudança de ventos que facilitavam as viagens de Lisboa ao Oriente -, aqui era o tempo que demorava a cheia dos rios, quando aproveitavam para navegar durante mais de cinco meses (Keating; Maranhão, 2008, p.174).

⁷Ver Tratado de Tordesilhas assinado na povoação castelhana de Tordesilhas em 7 de junho de 1494, entre o Reino de Portugal e a Coroa de Castela para dividir as terras “descobertas e a descobrir” fora da Europa. Definindo como linha de demarcação o meridiano 370 léguas a oeste da ilha de Santo Antão no arquipélago de Cabo Verde, o tratado é consequência da contestação portuguesa às pretensões da Coroa de Castela, resultantes da viagem de Cristóvão Colombo, que um ano e meio antes chegara ao chamado Novo Mundo, reclamando-o oficialmente para Isabel, a Católica (1474-1504). A linha de Tordesilhas obedeceu ao traçado meridiano, dividindo a oeste as terras espanholas – praticamente todo o continente americano e o Oceano Pacífico, enquanto, definiu a leste os domínios de Portugal, incluindo toda a África e praticamente toda a Ásia. No contexto das Relações Internacionais, a sua assinatura ocorreu num momento de transição entre a hegemonia do Papado, poder até então universalista, e a afirmação do poder

meios que justificam os fins”. A despeito dos planos reais, em se manterem na faixa litorânea, as atividades das *bandeiras* ocorreram, cada vez mais intensamente, iniciando pelo “apresamento de indígenas, escravizados para a venda, o centro de sua atividade econômica” se aproveitando das “lutas dos tupiniquins com os carijós e tupinambás para ampliar o tráfico com os prisioneiros feitos nessas guerras” (Keating; Maranhão, 2008, p.149-51).

Mas, como se sabe, “a grande esperança dos paulistas em suas entradas” sempre foi a descoberta do ouro, da prata e das pedras preciosas, o que se concretizou nos garimpos dos sertões de Taubaté e, posteriormente, nos “aluviões prodigiosamente ricos das morrarias de Minas Gerais”(Ribeiro, 2006, p.336). O achado se deu em 1698 e foi um marco indelével na terra mineira, cuja exploração sistemática desde o início causou transtornos liderados pelos *paulistas* – e não demorou em atrair pessoas vindas de todo o território brasileiro e europeu, aumentando o afluxo de “emigrantes para além da faixa litorânea” (p.68) –, fixando-se no interior do continente após invadir terras com lutas sangrentas e fundando os primeiros povoados nas proximidades das minas.

As povoações, estabelecidas no ciclo da exploração das jazidas auríferas se espalhando por Minas Gerais, constituirão os grandes centros culturais barrocos: Ouro Preto, Mariana, São João Del Rei, Congonhas. Situação semelhante ocorrerá em Mato Grosso, 1719, e em Goiás, 1725, quando arraiais se transformam em “vilas e, depois, cidades assentadas literalmente sobre o ouro, como Vila Rica, Cuiabá, Vila Bela, e Goiás”. Por esta época, o abastecimento das minas pelos *paulistas* já era feito pelas *monções*, que saindo do “porto de Ararituaba, hoje Porto Feliz navegando pelo Rio Tietê e pela rede de afluentes do rio Paraná e do rio Paraguai até o rio Cuiabá” abasteciam as minas de Cuiabá (Keating; Maranhão, 2008, p.174). Carregavam suprimentos, armas, gado e ferramentas, em geral, em vinte a trinta barcos chamados batelões – “antigas canoas indígenas aperfeiçoadas tecnicamente” –, cada um deles com vinte a

singular e secular dos monarcas nacionais – uma das muitas facetas da transição da Idade Média para a Idade Moderna (Keating; Maranhão, 2008, p. 28-9).

trinta homens. Grande parte dos integrantes e materiais não chegava ao destino, atingidos por doenças, ataques armados e acidentes, mas, apesar de tudo, esse comércio teve um século de duração – o Século do Ouro –, graças à quantidade do metal precioso que traziam na volta a São Paulo.

Acidentes, doenças e árduos esforços para deslocamento e transporte, ou mesmo nos assentamentos, graves problemas – sociais, conflitos e fome – não frearam o avanço *paulista* em direção ao Espírito Santo, Rio de Janeiro, Paraná e também por parte do Nordeste e do Sul do país. Igualmente, semearam uma “área cultural caipira”, como diz Darcy Ribeiro, “um novo modo de vida que se difunde a partir das áreas de mineração e dos núcleos ancilares de produção artesanal de mantimentos que a suprimam de manufatura, de animais de serviços e outros bens”, a Paulistânia feudalizada (2006, p. 336-46). “Um lençol de cultura caipira” se estabelece a partir de “soluções mínimas”, “apenas suficientes para manter a vida dos indivíduos e a coesão dos bairros” (Candido, 1987, p.79).

Nascem assim os *bairros* rurais, “*naçãozinhas* ou grupos de convívio unificados pela base territorial em que se assentam, pelo sentimento de localidade que os identifica e os opõe a outros bairros e pela participação em formas coletivas de trabalho e de lazer” (Ribeiro, 2006, p. 347). Do mutirão para “construir ou consertar uma casa”, do roçado e plantio do arroz e do feijão, até o fabrico doméstico de farinha de mandioca, queijos, rapaduras e panos de algodão, essa ordenação propicia autossuficiência, mas também isolamento. Darcy Ribeiro pondera que esse modo de vida, atendendo apenas às “carências frugais”, condiciona “o caipira a um horizonte culturalmente limitado de aspirações, que o faz parecer desambicioso e imprevidente, ocioso e vadio”. Mas “fazer parecer”, não é “ser” e o autor explica a não integração do caipira à economia mercantil, dono de uma mentalidade “que valoriza mais as alternâncias de trabalho intenso e de lazer”, abrindo mão de “um padrão de vida mais alto através do engajamento em sistemas de trabalho rigidamente disciplinado” (p. 348).

A proscrição legal do acesso à propriedade da terra pela simples ocupação ou cultivo, de 1850, obriga essa “população branca e mestiça pobre e os mulatos livres” à “compra ou formas de legitimação cartorial da posse”, inacessível a eles. Após longo período de recesso, de 1790 a 1840, “surgem e se expandem formas de produção agroexportadora” que favorecerão o aparecimento de uma oligarquia altamente protegida pelo poder público, seja por criar leis de proteção à grande propriedade, seja pela construção de estradas e sistemas transporte⁸, ou ainda, pelo reforço do policiamento. Tais providências, baseadas no sucesso dos grandes engenhos açucareiros nordestinos reforçam a ideia da monocultura, gerando o cultivo do café, que promoverá a aceleração do “processo de reordenação social”, um processo de busca e desalojamento do caipira para além dos lugares ermos nos quais se encontrava (p.348-51).

Assim marginalizada, essa população dá lugar ao tráfico de negros escravos e, mais tarde, a uma “imigração europeia maciça, que coloca milhões de trabalhadores à disposição da grande lavoura comercial”. A troca de mão de obra manteve vivo o sistema de fazendas, pois, enquanto os primeiros mais arredios conheciam todas as possibilidades de fuga; os segundos, originários de diferentes localidades da África, desconheciam o local e a língua para se comunicarem; os terceiros, provindos de sociedades rigidamente estratificadas, estavam acostumados à “disciplina para o trabalho assalariado” (p. 351-3). Vencida a etapa do trabalho braçal nos cafezais restava ao senhorio incumbir-se de proteger cada vez mais seus domínios e a exportação e comercialização da produção, aliando-se ao poder político garantia o

⁸ No Estado de São Paulo a malha ferroviária, desde sua implantação, passava nas localidades das maiores fazendas de café em direção ao porto de Santos. A primeira delas, a Santos-Jundiaí, foi proposta pela São Paulo Railway em 1836, mas só se concretizou em 1867 (Cammarota, 2003, p.10). Já a São Paulo-Sorocaba teve concessão aprovada em 1870, atendendo ao pedido de “Luís Mateus Maylasky, cidadão austro-húngaro radicado em Sorocaba” para ser construída, tendo como principal destino, inicialmente, o escoamento da produção de algodão. A Sorocabana passou a ser de propriedade estatal de 1902 a 1904, quando teve sua propriedade e operação transferidas para o Governo da União (Filimonoff, 2005, p.35).

empreendimento. Estabeleceu-se, assim, a oligarquia agrária que há séculos manipula as autoridades, do império à República⁹.

OPERANDO A IDENTIDADE BANDEIRANTE

Nascidas no planalto de Piratininga, nos primeiros tempos coloniais, as *bandeiras* foram milícias compostas de 250 homens, organizadas por portugueses e guiadas por indígenas, obrigados à caça de animais para seu sustento, mas também à caça de índios “capturáveis”, em aldeias e missões. Enquanto penetravam mata adentro eram “caçadores de gente”, um ofício “que se converteu em gênero de vida dos paulistas em cujo desempenho se fizeram respeitáveis, destacando-se com altas honras, a seus próprios olhos” (Ribeiro, 2006, p.96). Tal comportamento gerou, por parte dos espanhóis, a designação de *mameluco ou mamaluco* a este mestiço de branco com índio ou branco com caboclo. Visto como “impuro filho da terra” pelo pai português e rejeitado pela tribo à qual pertencia sua mãe, o mameluco paulista “caí numa terra de ninguém, a partir da qual constrói sua identidade de brasileiro” (p.97).

Como se pode aferir, enquanto, aos indígenas era razoavelmente fácil abandonar a incursão, aos mamelucos restava-se manter unidos a elas devido à rejeição no interior das duas comunidades de origem. Some-se a isto o fato de que, além da “odiosidade jesuítica e a má vontade dos reinóis”, frequentemente, em seus deslocamentos eram atacados por tribos hostis – Aymoré, Botocudo, Xavante, Kaingang, Boróro, Kayapó. “Na luta diuturna da floresta” o bandeirante, por sua vez, em lugar da personalidade intrépida e generosa, marcava pela arrogância, aproximando-se à personalidade de um bugre. Esta fama dos paulistas se espalhou por toda a América Espanhola, de modo que entre os castelhanos não ocorre cogitar sobre qualquer projeto em comum com aqueles “a quem eles intitularão de feras” (Holanda, 2017, p.148-50).

⁹ Vale recordar como se consagrou na queda da Bolsa de Valores de 1929, o preço do café no mercado internacional despencou e o governo brasileiro, para evitar prejuízo e, a consequente quebra dos fazendeiros, comprou toda a produção e a incinerou.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1939), o movimento das *bandeiras* rompe, “pela primeira vez, a inércia difusa da população colonial, adquire forma própria e voz articulada” (1978, p.96) e inicia um empreendimento particular, a despeito das ordens reais para que se mantivessem na faixa marinha. Aos pontos de vista de Júlio de Mesquita Filho em *Ensaio Sul-Americanos*, de 1946, sobre o movimento das bandeiras se enquadrar, “em substância, na obra realizada pelos filhos de Portugal na África, na Ásia e na América, desde os tempos do Infante D. Henrique e de Sagres”, o autor faz uma “reserva importante”, a de que “os portugueses precisaram anular-se durante longo tempo para afinal vencerem” (1978, p.96).

Por um lado, o bandeirismo avançou com “as *monções* do Cuiabá” e tornou-se pioneiro nas investidas por *caminhos* em direção ao interior, rompendo *fronteiras* estabelecidas e reiteradas em três diferentes tratados assinados pelos reinos de Portugal e Espanha: Tratado de Tordesilhas, 1494; Tratado de Madri, 1750; Tratado de Santo Ildefonso, 1777 (Holanda, 2017, p.165-850). Por outro lado, essas *entradas* tinham aqui o objetivo bem definido de “assegurar a mesma espécie do sedentarismo que os barões açucareiros do norte alcançavam sem precisar mover o pé dos seus engenhos” (1978, p.95). Aparentemente discrepantes estas atitudes são esclarecidas pelo próprio Sérgio Buarque de Holanda:

Sabemos que a expansão bandeirante deveu seu impulso inicial sobretudo à carência, em São Paulo, de braços para a lavoura ou antes à falta de recursos econômicos que permitissem à maioria dos lavradores socorrer-se da mão de obra africana. [...] Por estranho que pareça, a maior mobilidade, o dinamismo, da gente paulista, ocorre nesse caso, precisamente em função do mesmo ideal de permanência e estabilidade, que em outras terras, pudera realizar-se com pouco esforço desde os primeiros tempos da colonização. (1978,p.94-5)



Figura 2: Fernão Dias Paes, 1922, e Antonio Raposo Tavares, 1922, de Luigi Brizzolara. Museu Paulista. Fonte: fotos da autora (2003).

Resumidamente, esta ideia de permanência e estabilidade vingará quando da exploração das minas, a partir de fins do século XVII, e da adoção da monocultura cafeeira, a partir de meados do século XVIII, como foi explanado anteriormente. Recorde-se que os primeiros cafezais foram implantados em solo fluminense, trazendo logo o retorno financeiro, graças à proximidade do porto, e gerando a conseqüente transferência da capital do Brasil, de Salvador para o Rio de Janeiro. Porém, o indiscriminado uso do solo, que acabou empobrecendo o potencial produtivo da região, e a proibição do tráfico negreiro, em 1850, prejudicaram a produção, abrindo a chance para a região oeste paulista substituir o mercado anterior e alcançar valores ainda mais expressivos, conquistando os mercados europeu e norte-americano.

O sucesso do empreendimento no Estado de São Paulo fez com que em ritmo acelerado o café dominasse a economia brasileira, atraindo recursos financeiros e suscitasse o uso de capital financeiro e a dinamização da economia interna, pela rápida aceitação do produto. A conquista dessa importância no cenário nacional e internacional se deveu aos cafeicultores paulistas terem o perfil diferente dos antigos grandes proprietários de terra,

inspecionando sistematicamente as lavouras, renovando as técnicas de plantio e reforçando o emprego de infraestrutura. É importante, também, ressaltar que com o fim do tráfico negreiro e os recursos que antes eram investidos nessa atividade foram canalizados para a indústria e o comércio, causando um novo problema em relação à contratação de mão-de-obra assalariada.



Figura 3: Anhangüera, 1924, de Luigi Brizzolara, Parque Siqueira Campos e Borba Gato, 1962, de Júlio Guerra, Santo Amaro. Fonte: fotos da autora (2003).

Os grandes fazendeiros, então, usando sua atuação política sobre o Segundo Reinado e a República Velha, influenciaram a importação de trabalhadores europeus, assalariados e urbanos, marcando indelevelmente a sociedade paulista e, certamente a brasileira, que viria a fundamentar a formação de novas classes sociais. Sob o *slogan* “braços para a lavoura”, essa política de imigração se prolongou até o fim da década de 1920, e conforme afirma Kátia Cristina Petri em seu artigo “Plano de viveiro de trabalhadores para a grande lavoura cafeeira”¹⁰: “o propósito dos fazendeiros e as autoridades governamentais era de

¹⁰ Em 1899, a Comissão de Obras Públicas do Senado de São Paulo “recomendou que fossem estabelecidos mais núcleos coloniais ‘de modo a constituí-los em viveiros de trabalhadores para a grande lavoura’. Esses núcleos serviriam para fixar o imigrante ao solo, à disposição da lavoura

prover o suprimento de mão de obra estável e com baixos custos ao e, mesmo tempo, atender às necessidades dos imigrantes europeus que poderiam fixar-se como lavradores independentes” (2004, p.55).

A importação dos braços europeus coincide com os primeiros sinais da Abolição, vindos com a Lei do Ventre Livre (1871), com a visão laica do mundo e o ideário de branqueamento da população¹¹. Os três fatores, somados ao pensamento de que a província de São Paulo seria a que suportava maior carga de impostos e, por isso, favoreceria as outras, justificaram o surgimento do Movimento Separatista, defendido a partir do núcleo formado por Alberto Sales, Francisco Eugênio Pacheco, Joaquim Fernando de Barros e Martim Francisco Ribeiro de Andrada, todos da Faculdade de Direito de São Paulo. As ideias do movimento foram expostas por Alberto Sales no livro *A pátria paulista* (1887) que, para dar credibilidade à teoria, anunciava o cientificismo do separatismo. Discursos inflamados, artigos diários na imprensa e manifestos políticos¹² fortaleceram o ideário do movimento acreditando inaugurar o caminho para instaurar a República.

Esses fatos, ocorridos durante o ano de 1887, testemunham a ressurreição do bandeirismo afirmando que São Paulo “sempre fora” a região que tinha levado à frente a expansão do Brasil e comparando ao progresso e às riquezas atuais do Estado. Os defensores da “federação paulista” entenderam que o território expandido inúmeras vezes por esses “intrépidos bandeirantes” e as “zonas conquistadas ao deserto e à barbaria” deveriam ser anexados e, por isso, abriram a possibilidade de que a nova nação fosse integrada pelo Paraná, Goiás e Mato Grosso. Mais uma vez, o Bandeirante é valorizado e usado como

do café, e ainda aliviariam o fazendeiro da obrigação de construir à sua custa casas para os colonos, bem como de formar ou cercar pastos para suas criações” (Petri, 2004, p.55).

¹¹ Branqueamento proposto por, entre outros, Silvio Romero, em *História da Literatura Brasileira* (1888), para explicar o caráter nacional brasileiro, cujo povo seria essencialmente mestiço (português, índio e negro).

¹² Campos Sales, irmão de Alberto Sales, está entre os políticos que defenderam o separatismo paulista em discursos e manifestos, argumentando que via “na futura Pátria o primeiro reduto para a conquista de um governo republicano para toda a América portuguesa” (Aducci, 2000, p.174).

símbolo. Estes fatos se deram enquanto acontecia a experiência do viveiro, com diversos conflitos marcando o interesse conservador dos fazendeiros e demandas inéditas de grupos de trabalhadores, que terminou com “o colapso da economia internacional que atingiu duramente São Paulo, especialmente logo após o término do programa subsidiado” (p.57).

O PROGRESSO PAULISTA

O fim do programa “braços para a lavoura” soma-se à crise de 1929 e abala consideravelmente a elite financeira paulista que articula uma nova operação, na qual tenta envolver os outros estados da União, e deflagra o Movimento Constitucionalista na pretensão de liderar a legalização de um novo sistema de impostos federais sobre cada Estado. O movimento organiza manifestações públicas, a maioria delas no Largo São Francisco, na capital, em frente à Faculdade de Direito, com discursos inflamados proferidos por professores e alunos. No dia 23 de maio de 1932, uma destas reuniões termina com a morte de quatro jovens¹³, estudantes e trabalhadores, e marca a articulação do acirramento da luta por comandos militares e civis paulistas, que decidem ir às armas contra o Governo Federal na madrugada do dia 10 de julho¹⁴, mesmo antes da confirmação de apoio dos mandantes chamados a ingressar na dita Revolução Constitucionalista¹⁵.

Após três meses, o exército nacional propaga a derrota do movimento e condena seus dirigentes ao exílio, dando o caráter de traidores aos insurretos e

¹³ Os quatro jovens, Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo, mortos nas manifestações de 23 de maio de 1932, transformaram-se em heróis da chamada Revolução Constitucionalista e, desde então, seus nomes são lembrados associados à sigla MMDC, na designação de escolas e logradouros públicos, entre outros.

¹⁴ Apesar de documentos oficiais – entre outros, a Carta à Nação, publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*, do dia 12/07/1932 – comprovarem a eclosão do movimento na madrugada do dia 10, a data da celebração foi modificada para coincidir com o “9 de Julho de 1562, quando um núcleo de moradores, liderados por jesuítas, rechaçara o maior ataque de índios hostis à recente povoação” (Prada, 2002, p.08).

¹⁵ Ver mais na Tese de Doutorado da autora, *Inovar e conservar: a ambiguidade no Monumento Constitucionalista*. São Paulo: FAU/USP, 2005.

evitando a capitalização de forças pelos revoltosos. Porém, esses revoltosos se servirão de dois fatos subsequentes, para a glorificação da luta heroica: a nomeação, por Getúlio Vargas, de Armando Salles Oliveira para Presidente do Estado de São Paulo¹⁶ e a promulgação da nova Constituição Brasileira, em 1934. Dizendo-se vencedores, as forças paulistas afirmaram ter suspenso os ataques, um armistício, e que mesmo perdendo a luta ganharam a causa. Fato este a ser imortalizado, glorificando os que morreram pela pátria, com celebrações anuais, organização de eventos, publicações e implantação de monumentos em espaços públicos de todo o Estado. Não por acaso, estas práticas tiveram início em 1934, quando, além das celebrações com desfiles e discursos foram inaugurados conjuntos escultóricos¹⁷ erigidos nas cidades de Campinas, Santos, Piracicaba, Bauru, entre outras.

Além da implantação desses memoriais, nos anos seguintes à renovação das leis pelo Congresso Nacional, será comum a denominação de logradouros públicos com nomes dos heróis – individual ou coletivamente –, mas, também, de batalhas e de datas importantes para o movimento, que ficará imortalizado em estradas, avenidas, ruas, praças, túneis por todo o território de São Paulo, perenizando os ideais pregados em 1932. Um dos maiores propagandistas desses pensamentos foi o campineiro Guilherme de Almeida (1890-1969) – de alcunha “o príncipe dos poetas” –, com versos publicados em diversos livros e panfletos, e igualmente gravados nos memoriais. Um dos maiores, concebido por Marcelino Velez (1934-35), e situado na praça Voluntários de 1932 em frente ao Cemitério da Saudade de Campinas, é um conjunto monumental em granito e bronze, centralizado pela estátua de um soldado com cerca de 2,50 metros, atrás da qual foi construído um cenário formado por uma coluna prismática central, ladeada por mais oito decoradas com as faixas da bandeira

¹⁶ Getúlio Vargas deu demonstração de despreendimento ao nomear um dos líderes envolvidos no levante, Armando Salles Oliveira, para Presidente do Estado de São Paulo (1934-37), com intenção de conquistar a dissidência paulista, fato explicado pela ligação familiar entre Salles e Júlio de Mesquita Filho, um dos líderes do movimento (Sampaio, 1999, p.33-5).

¹⁷ Ver mais sobre os memoriais aos soldados constitucionalistas nos Capítulos I, IV e V, na Tese de Doutorado da autora, Inovar e conservar: a ambiguidade no Monumento Constitucionalista. São Paulo: FAU/USP, 2005.

paulista de cada lado. Encimando a maior delas, vê-se o Brasão Paulista¹⁸ e logo abaixo a inscrição da poesia *Não é túmulo*:

Não é túmulo. É berço. / É sementeira / de ideal; baliza do futuro; pista rastro de heróis na terra campineira. / Sobre eles, cor a cor, lista por lista, / eternizou seu voo essa bandeira. / Petrificou-se o pavilhão paulista! / Bandeirante, por vós nesta jazida, / velam as pedras, que esta morte é vida. (Almeida, 1935)

Guilherme de Almeida associa o Bandeirante ao heroísmo recente e sinaliza a glória futura na imagem das listas da flâmula gravada em pedra, num discurso hiperbólico com o qual enfatiza o engajamento na luta constitucionalista. O mesmo discurso, com as mesmas figuras de linguagem, será repetido pelo poeta no *Monumento e mausoléu ao soldado constitucionalista de 32* (1937-72), do Parque Ibirapuera em São Paulo, levando a compreender a operação criada para a mitificação de figuras da história regional que se pretende tornar nacionais. Para reforçar essa intencionalidade, à entrada do mausoléu duas homenagens do mesmo autor também se encontram petrificadas em enormes estelas, a *Oração ante a última trincheira* e a *Ode ao bandeirismo*.

Dispor, novamente, lado a lado a referência aos primeiros paulistas e aos heróis da pátria unifica bravura, intrepidez e luta como condições inerentes ao passado, ao presente e ao futuro, que a oração demanda e a ode proclama, no ser paulista. O poeta faz um terceiro louvor – fundido em placa de bronze, que se encontra no interior do mausoléu – à luta constitucionalista com a elegia à espada empunhada pela Mãe Terra, cuja lâmina – signo da liberdade e da força – é simbolizada pelo obelisco e cuja empunhadura é desenhada pelos acessos à esplanada na cota superior à entrada do mausoléu. Em versos, Guilherme de Almeida proclama: “Eu sou a espada que a madre terra quando ao seu seio desembainha. / Feita de pedra, mas pedra feita de ossos e cinzas calcinadas /

¹⁸ Segundo informações constantes no catálogo do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (p.131), o *Brasão Paulista* foi criado em 1987, pelo escultor Luiz Morrone, a partir do desenho de Wash Rodrigues. Assim, a versão impressa em uma placa em bronze no ponto mais alto da coluna central do monumento, deve ter sido fixado posteriormente.

Pela incandescência do seu amor, tornei-me a espada da resistência”. Tal engajamento resultou no sepultamento do escritor em laje ao lado do altar central no mesmo mausoléu.



Figura 4: Monumento e mausoléu ao soldado constitucionalista de 32 (1937-72). Galileo Emendabili. Parque Ibirapuera, São Paulo. Fonte: Cartão Postal da cidade de São Paulo.

O projeto, de autoria de Galileo Emendabili, é um discurso eloqüente e imperativo na paisagem, pontuando em escala o horizonte do planalto, em tudo distinto das edificações e paisagismo do parque modernista. Porém, existe um ponto em comum nos dois discursos que é a ode ao trabalho. Enquanto se convoca Oscar Niemeyer para celebrar a pujança de São Paulo com a implantação de um conjunto de pavilhões para exposição dos produtos da indústria e da cultura paulistas, Emendabili exalta a mão de obra local ao lado da fé, em mosaico circular no qual situou as imagens coloridas de S. Paulo – santo católico – e de trabalhadores sobre um fundo dourado. Na parte ovoidal que constitui o centro do obelisco, acima da altura da esplanada, o autor situa o painel *Classes trabalhadoras de São Paulo* em cota superior ao esquite

do *Herói jacente* – uma homenagem a Martins, Miragaia, Dráusio, Camargo e Paulo Virgínio –, que pode ser visitado acessando-se uma passarela anelar, uma evocação à forma circular que na simbologia religiosa significa não finitude. Abaixo dessa alegoria, dois portais com seis painéis em bronze se abrem para o exterior, agora na cota da esplanada, a *Porta da vida* e a *Porta da glória*, contando simbolicamente a história da capital paulista em cenas cotidianas e bíblicas. A primeira, voltada para o nascente, a região da fundação de São Paulo, fala da vida familiar, a segunda, em direção ao poente, região da expansão da cidade a partir dos anos 1950, registra a vida do trabalho, enfatizando perdas e renúncias.

Embora só tenha ficado pronto em 1972, para as comemorações do 40º Aniversário da Revolução Constitucionalista, o *Monumento e mausoléu* teve a pedra fundamental lançada em 1954, durante os festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo. A localidade para a implantação foi decidida por um ato do prefeito, arquiteto Cristiano Stockler das Neves, com a doação, em 1947, de uma área de 1932 metros quadrados – uma irrefutável referência ao ano da eclosão da dita revolução –, que tem a leste as origens no Pátio do Colégio e a oeste o caminho do crescimento da cidade. Estava montada a operação para perenizar os ideais de 32, unindo visibilidade do memorial ao traçado de um eixo monumental para os desfiles do *9 de Julho*¹⁹ subverteu-se a ordem do maior parque da cidade, à época, e está plantado no atual entroncamento entre as avenidas *23 de Maio* e *Pedro Álvares Cabral*.

¹⁹ No segundo semestre de 2004, quando a prefeitura de São Paulo decidiu construir o Auditório do Ibirapuera (1951-2005), projetado por Oscar Niemeyer, convocou uma comissão para discutir um novo traçado para os limites do Parque Ibirapuera, que abraçaria o *Monumento e mausoléu*, incluindo-o no jardim. Segundo depoimento dado à autora pelo arquiteto Pedro Paulo de Melo Saraiva, membro da comissão, em agosto de 2004, no campus da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Anhembi Morumbi, a reunião aconteceu na Sala Azul, do Palácio das Indústrias, então sede do poder municipal e o pedido foi negado porque o projeto “inviabilizaria os desfiles de comemoração anual da Revolução Constitucionalista”.



Figura 5: Avenida 23 de Maio tendo ao fundo o Monumento e mausoléu ao soldado constitucionalista de 32. Fonte: foto da autora (2003).

Também no Ibirapuera, com implantação urbana tão fortemente privilegiada quanto à do obelisco, o *Monumento às Bandeiras* (1922-1953), de Victor Brecheret, centraliza uma rotatória ao lado do parque, inscrevendo-se indelevelmente na paisagem do eixo Leste-Oeste, o mesmo seguido pelos Bandeirantes. Embora com menor visibilidade à distância, o monumento é circundado pelo anel viário de interligação das avenidas Brasil e Pedro Álvares Cabral, posição que alterou a inserção prevista no plano original (1951) de Oscar Niemeyer. Sua inauguração se deu a 25 de janeiro de 1953, exatamente um ano antes da abertura do parque e seus equipamentos, por ocasião do IV Centenário da Cidade.



Figura 6: Vista lateral esquerda do Monumento às Bandeiras (1920-1953), Victor Brecheret. Fonte: foto da autora (2003).

Após ter sido encomendado em 1920²⁰, para as celebrações do Centenário de Independência (1922), foi retomado para execução em 1936, sofreu alterações em seu projeto durante quatro anos e somente conseguiu ser financiado a partir de 1946. Enfim, assemelhando-se aos homenageados, a obra completou sua epopeia. Intriga, porém, pensar que passados 33 anos de sua criação à conclusão, a despeito do valor artístico da obra, mudou a celebração, mudaram os protagonistas políticos nacionais e regionais, mudou a cidade, mudou a população e não se alterou o propósito de celebrar o mito paulista. Certamente, o Bandeirante foi o convidado de honra na festa do IV Centenário da Cidade de São Paulo, símbolo da tradição e força da gente paulista não poderia ficar fora do marco da inflexão entre o passado agrícola e o futuro que se anunciava grande pela pujante industrialização.

²⁰ Segundo Daisy Peccinini, “a maquete de gesso, que atraiu grande visitação e foi considerada inovadora, foi exposta ao público em 28 de julho de 1920, acompanhada de um memorial explicativo, na Casa Byington, na rua 15 de Novembro, n. 26, sendo matéria de vários jornais de São Paulo” (Peccinini, 2004, p.42). O texto é acompanhado de fotos que comprovam a publicação, na época, em pelo menos duas revistas: *Papel e Tinta* e *Ilustração Brasileira*.

É A OPERAÇÃO CONTINUA...

Estes fatos corroboram à compreensão de várias das operações, que atingem a cidade/capital dos paulistas, terem origem em motes nacionais, atraindo para si e o Estado que centraliza os louros da situação. A saber: como ponto de partida para a conquista do território americano para o Brasil pelos Bandeirantes, como local escolhido para a chamada Proclamação da Independência, pela maior arrecadação de impostos do Império graças à produção cafeeira, por centralizar em sua *intelligentsia* as ideias republicanas, por abrigar maior polo industrial do país, pela intensa vida cultural capaz de sediar a primeira Bienal Internacional de Arte. O conjunto de atos urdidos para agregar estes e outros mais acontecimentos aos paulistas justifica a associação, acumulando ou apartando cada uma das características: audácia, coragem, liderança, liberdade, pujança, progresso, dinamismo, hospitalidade.

Também, não fica esquecida a “força expansiva que parece ter sido uma constante histórica da gente paulista e que se revelara” na mobilidade bandeirista (Holanda, 2017, p.165). Mobilidade esta, recentemente, implementada pela Prefeitura da Cidade de São Paulo num projeto de implantação de flâmulas nacionais e, em menor número, também a estadual e a municipal, ocupando os espaços públicos paulistanos, com o intuito de “estimular o patriotismo”²¹ (Prefeitura, 2018). Tomando indiscriminadamente grandes avenidas, praças, viadutos e modificando a paisagem urbana, agora transformada em verdadeira plantação verde-amarela, o emblema brasileiro tremula sustentado por mastros espetados em desproporcionais pedestais ou nas laterais de viadutos. Coincidência ou não, o programa vem sendo assentado mais intensamente no eixo Leste-Oeste— Av. 23 de Maio, Parque Ibirapuera, Av. Brasil, Av. Cidade Jardim, Av. Faria Lima —, o mesmo percorrido

²¹ Orquestrado pelo poder municipal, “sem custos para a prefeitura”, o programa é denominado *Nossas Bandeiras*. As informações constam do site da Prefeitura da Cidade de São Paulo, consultado em 05/06/2018.

pelas bandeiras, que durante séculos saiam do vale do Rio Anhangabaú em direção ao interior do Brasil.

Neste caso, apela-se para despertar sentimentos patrióticos, reunindo os cidadãos em torno de símbolos estabelecidos, e reafirmar os ideais de poucos sob a aura de serem representantes legais dessa identidade. Senão, porque motivo o programa não passou pelo conhecimento dos órgãos representativos? Mesmo sem a aprovação da população, o poder público municipal pretende discursar nacionalmente? Seria esse o mesmo nacionalismo que consagrou São Paulo como terra bandeirante?

O respaldo, para análise desses programas, vem de Milton Santos (1996) e a dialética entre sociedade e espaço por ele estudada, dizendo que uma prática sobre objetos já agidos, isto é, portadores de ações concluídas mas ainda presentes, promove o domínio dos espaços, de certo modo, reafirmando o domínio dos lugares e das práticas sociais que os definem. Além de encobrir os reais motivos desses grupos, tal tessitura estabelece configurações que descaracterizam a ação da sociedade sobre o espaço, buscando “oferecer ou impor um novo valor” (2017, p.109). A partir daí, fazendo uso da citação em epígrafe de Michel de Certeau, essa operação do poder municipal poderia conquistar o sucesso, ainda que provisório, usando da perspicácia e envolver a população em seu empreendimento de burlar a tênue barreira entre as instâncias pública e privada.

Quanto à consagração de São Paulo como terra bandeirante, trata-se de transferir ao lugar e, por correspondência, aos habitantes de todo o estado os mesmos atributos desses seres idealizados. Mais do que isso, trata-se de sacralizar o espaço dominado. Recorde-se que no processo de criação dos mitos – uma vez revelados deixam de ser humanos, “são deuses e Heróis civilizadores” e fundam “uma verdade absoluta” –, desse modo, a repetição das verdades míticas pelos rituais resulta em aproximar-se do sagrado ao imitá-los e santificar o mundo ao repeti-los ininterruptamente (Eliade, 1992, p. 84-8). Mircea Eliade diz que entre os paleocultivadores “o essencial consiste em

evocar periodicamente o acontecimento primordial que fundou a condição humana atual” e acrescenta que:

A recordação reatualizada por ritos (portanto pela reiteração do assassinio primordial) desempenha um papel decisivo: o homem deve evitar cuidadosamente esquecer o que se passou *in illo tempore*. O verdadeiro pecado é o esquecimento [...] (1992, p.90)

Entre lembranças e esquecimentos o mito Bandeirante reaparece no fim dos anos 1960 e é trazido numa reatualização ingloria, destinada a “centralizar as investigações e o desmantelamento das organizações de esquerda – armadas ou não –, sob direção do Centro de Informações do Exército (CIE)” (Memorial da Democracia, site), foi criada a Operação Bandeirante (Oban), em julho de 1968. Fundada pelo general do II Exército José Canavarro Pereira, logo após a promulgação do Ato Institucional Nº 5, o órgão congregou diversas forças militares e policiais²², e contou com o apoio financeiro e tático de empresários paulistas. Com sededoada pelo Governo do estado de São Paulo, no 36º distrito policial da cidade, à Rua Tomás Carvalhal 1030, tornou-se conhecido como centro de tortura e morte para o qual eram conduzidos os suspeitos, após identificação, localização e captura sumária. A efetividade das operações fez com que servisse “de modelo para a posterior criação dos Destacamentos de Operações de Informação – Centros de Operações de Defesa Interna, os DOI-Codi” (Memorial da Democracia, site), que incorporou a Oban em setembro de 1970. Estes novos órgãos repressores se converteram posteriormente “nos centros do terror do Estado no Rio de Janeiro, Recife, Brasília, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Belém, Fortaleza e Porto Alegre” (Memorial da Democracia, site) e suas atividades perduraram até o final da ditadura, em 1985, estabelecida pelo Golpe de 64.

Quando o país foi invadido por emblemas nacionais, não mais em pedra ou bronze, dos monumentos, ou em papel, dos documentos em prosa e poesia,

²²A Oban congregou membros de órgãos federais: Aeronáutica, Marinha, Departamento de Polícia Federal, do Serviço Nacional de Informações; e estaduais: Segurança Pública, Departamento de Ordem Política e Social, Força Pública do Estado de São Paulo e Guarda Civil. Site *Memorial da Democracia*, consulta em 13/07/18.

mas de chumbo. Como se vê, a curta trégua simbólica na cidade de São Paulo foi tristemente interrompida pela invenção de uma de suas maiores feridas. Nos anos de repressão e medo, a capital paulista tomou a iniciativa e liderou a perseguição e morte aos opositores do regime de exceção calando a voz do povo e dando voz a um programa de supressão às liberdades individuais e coletivas. A ação da polícia política, abalizada pelo poder nacional, estadual e municipal, e financiada pelo empresariado brasileiro e internacional, pode ser comparada ao movimento das bandeiras, seja porque formada por algozes, seja pelo poder de espriar-se Brasil afora. Antes, os indesejados foram as populações indígenas, na ditadura, foram os subversivos, e sempre, será todo aquele que se opuser à escravização proposta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os acontecimentos apontados neste estudo percorrem ações paulistas, comandadas por grupos administrativos, públicos e privados que, em nome de um saber superior e do interesse comum, tentam impor uma dada realidade por meio de astutas táticas de interferência no cotidiano das pessoas. As análises se basearam nos conceitos defendidos por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*, no qual o autor se recusa em aceitar a uniformidade proposta por essas táticas, que ignoram o aspecto plural da cultura. O próprio uso do termo *invenção* se opõe a qualquer homogeneidade, venha de quem vier, e aponta para a necessidade da apropriação de certas práticas como a antidisciplina em relação às ordenações dogmáticas propostas pelas autoridades e instituições, insistindo em organizar a sociedade.

Sobre os tipos de operações sobre esses espaços, Certeau distingue as *táticas* das *estratégias*: as primeiras são “desviacionistas” e, por não obedecerem às leis do lugar, “só podem utilizá-los, manipular e alterar”; as segundas “visam criar lugares segundo modelos abstratos” e “são capazes de produzir, mapear e impor” (p.92). Se nos pautarmos por estas ideias, há que interromper os desenhos limítrofes e determinados propostos por discursos materializados em

monumentos, desfiles, ritos que resultam em dominação do espaço, fazendo-o simbólico por meio de recortes drásticos, de marcos impositivos e do uso indiscriminado dos signos populares. Há que traçar indeterminações, por meio das práticas, estas peças de resistência à submissão e ao silêncio.

Entre nós, os paulistas, houve os que se obrigaram a adotar novos parâmetros para viver nas novas terras brasileiras, mas houve os que teimaram em se manter na tradição, que a tomaram para si forjando o pertencimento ao originário, aos primeiros, os titulares e, portanto, os donos da verdade absoluta, fundada nos mitos criados por eles mesmos e repetidos ritualmente como um cântico sagrado. Essa estratégia foi usada pelos cafeicultores paulistas que empregaram, durante mais de um século, táticas de convencimento sobre os governantes, para o aumento de produção e comercialização do ouro verde, logrando que se criasse um programa para importação de mão-de-obra europeia, sob a égide do branqueamento da raça. Cientes da necessidade da rememoração ininterrupta dos mitos, os senhores das terras paulistas tentaram aliar uma nova tática, fundar a Pátria Paulista e, por meio de um movimento separatista, transformar o Estado em Nação.

Com duração de um ano, as lutas e os convencimentos dessa tessitura não resultaram favor de seus urdidores, que investiram em nova operação, a republicana, buscando satisfazer as antigas demandas pela superioridade de direitos em razão do seu peso econômico, demográfico e político. O esforço redundou no controle do processo sucessório nacional com a alternância de poder de São Paulo e de Minas Gerais, durante algumas décadas, por um acordo firmado entre o Governo Federal e as oligarquias estaduais. Sugestivamente, conhecido como a “política do café com leite”, o pacto foi rompido pela ascensão de Getúlio Vargas, fator fundamental para outra insurgência paulista, o Movimento Constitucionalista de 1932, que procurou, sem sucesso, se fortalecer com o apoio de outros estados. Em poucos meses a chamada Revolução foi derrotada pelas forças federais e seus integrantes tardaram apenas dois anos para se rearticular na aprovação de uma nova Constituição Brasileira.

Sentindo-se fortalecidos, a partir daí, os veteranos de 32 iniciaram campanhas para angariar fundos pela construção de monumentos comemorativos, que se multiplicaram, por todo o Estado de São Paulo. Essas práticas instituem a vivificação dos ideais do movimento e a inauguração a cada 9 de Julho – incluindo discurso de autoridades, benção religiosa, banda local, entoação de hinos e leitura de poesias – a reatualização do mito dos heróis da pátria. Implantados em locais cuidadosamente selecionados, seja pelo significado simbólico para a comunidade, seja pela grande visibilidade espacial que os favorece, ganham o *status* de marco da cidade. Tal materialidade pode ser constatada, com excelência, no maior deles, o *Monumento e mausoléu ao soldado constitucionalista de 32*, no Parque Ibirapuera da capital do estado, onde, além de impactar a paisagem, constrói uma memória que o inconsciente coletivo não reconhece, baseada numa dada identidade que não lhe pertence.

Mais uma vez, abre-se o debate entre o direito ao espaço e sua propriedade, entre a instância pública e a privada, favorecendo a recordação de certos acontecimentos que interessam a determinados grupos perenizar. E o processo continua ressuscitando mitos e aplicando-os em costuras inusitadas. Quando nos deparamos com uma estratégia como a Operação Bandeirante, sabendo que a memória é feita de lembranças e esquecimentos, é natural que surjam dúvidas a respeito da figura Bandeirante que se deseja trazer. O bravo e tenaz português, que conquistou terras e ampliou consideravelmente o território brasileiro, ou o escravagista inescrupuloso, que não se deteve até encontrar os minérios em terras americanas?

Seja qual for a resposta – mentores, patrocinadores, feitores–, todos fogem à identificação com o órgão, uma ferida aberta na sociedade paulistana, que surgiu num conluio entre torturadores respaldados pelos poderes nacional, estadual e municipal. Alterou o nome, ganhou adeptos, expandiu-se por quase todo o Brasil, marcando indelevelmente a historiografia paulista. Sim, *paulista* como se consagrou o Bandeirante. Que práticas memoriais, de todos nós – africanos, asiáticos, europeus, americanos dos três continentes e quem mais vier – moradores de São Paulo, mantenham viva a indignação, incentivando o

tombamento do local para que não se esqueça jamais das atrocidades da operação. À semelhança do Memorial da Resistência de São Paulo, em cujo edifício esteve sediado o Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo (DEOPS-SP), 1940 a 1983, servindo como uma homenagem aos mártires que lutaram pela democracia no Brasil. Afinal, há que ritualizar as lutas pela liberdade, soltar as amarras dos métodos estruturados e impositivos que se fecham em identificações limítrofes, há que criar múltiplas dinâmicas culturais, há que ver o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adduci, C. C. A “Pátria Paulista”: o separatismo como resposta à crise do final do Império brasileiro. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial; 2000.
- Ambires J. D. O vocábulo *paulista* e algumas de suas implicações. Revista Histórica. 2004 Jan-Mar; (13): 56-60.
- Cammarota L. Ferrovias: sinal de progresso. Revista Histórica. 2003 Mar-Mai; (10): 09-17.
- Candido, A. Os parceiros de Rio Bonito. 7ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades; 1987.
- Certeau, M. A invenção do cotidiano. 4ª edição. Petrópolis: Ed. Vozes; 1999.
- Eliade, M. O sagrado e o profano: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes; 1996.
- Filimonoff N. A ferrovia “desbravadora”. Revista Histórica. 2004 Jul-Set; (15): 34-7.
- Holanda, S. B. Caminhos e fronteiras. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras; 2017 [1956].
- Holanda, SB. Raízes do Brasil. 12ª edição. Rio de Janeiro: L.J.O.Ed.; 1978[1936].
- Keating, V; Maranhão, R. Caminhos da conquista: a formação do espaço brasileiro. São Paulo: Ed. Terceiro Nome; 2008.
- Peccinini, D. Brecheret: a linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret; 2004.

- Petri K. C. Plano do viveiro de trabalhadores para a grande lavoura cafeeira. *Revista Histórica*. 2004 Jul-Set; (15): 53-7.
- Prada C. A revolução de 32: novos estudos lançam luzes sobre o movimento paulista contra Getúlio. *Revista Problemas Brasileiros*. 2002 Mai; (351): 4-11.
- Prado, P. Paulística. São Paulo: Monteiro Lobato; 1925.
- Ribeiro, D. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras; 2006 [1995]. 1ª reimpressão.
- Sampaio, M. R., coordenação. São Paulo 1934-1938: os anos da administração Fábio Prado. São Paulo: FAU/USP; 1999.
- Souza R. L. A mitologia bandeirante: construção e sentidos. *Revista História Social*. 2007; (13): 151-71.

Referências digitais

- Ferraz I. G.; Risério A.; Pompéia M., roteiristas. Brasil caipira. Cap. 7. (26:04). O povo brasileiro (2:10:00) [Internet]. Brasil: GNT/TV Cultura; 2000. [citado em 2018 Abr 29]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CjcBv5ZWYPU>
- Memorial da Democracia [Internet]. [citado em 2018 Jul 13]. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/nasce-a-oban-braco-da-tortura-em-sp>.
- Prefeitura da Cidade de São Paulo [Internet]. [citado em 2018 Jun 05]. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/programa-quer-incentivar-instalacao-de-mastros-e-bandeiras-em-pracas>.
- Revista Paulistania [Internet]. [citado em 2018 Jun 20]. Brasil: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/periodicos/item/102260-paulist%C3%A2nia-revista-document%C3%A1rio.html>.
- Revista Prosa Verso e Arte [Internet]. [citado em 2018 Abr 29]. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/o-povo-brasileiro-a-formac%C3%A7%C3%A3o-e-o-sentido-do-brasil-darcy-ribeiro/>



Palimpsesto Auri-verde

Palimpsesto Auri-verde

Auri-green Palimpsest

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*

Marcia Sandoval Gregori

*Doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Presbiteriana Mackenzie, Membro do Grupo
Museu/Patrimônio, São Paulo, Brasil.
marciagregori@hotmail.com*

Resumo

O artigo analisa os vários níveis de significado que a bandeira e suas cores predominantes, o verde e o amarelo, imprimem de tempos em tempos sobre episódios políticos, manifestações culturais e movimentos sociais, a configurar indeterminações e limites imprecisos. As cores evocam união nacional, mas em alguns casos podem dissimular profundas rupturas sociais. A temática nacionalista desperta interesse, em pleno período de copa do mundo aliada à desenfreada instalação de estandartes nacionais nas principais avenidas e pontes da cidade de São Paulo, quando a grave crise política e econômica acentua as disputas sociais no país.

Palavras Chave: Bandeira, Nacionalismo, verde-amarelo, história, São Paulo.

Abstract

The article analyzes the various levels of meaning that the Brazilian national flag and its predominant colors, green and yellow, print from time to time on political episodes, cultural manifestations and social movements configuring indetermination and inaccurate limits. The colors evoke national union but in some cases could conceal profound social ruptures. The nationalist theme arouses interest, in World Cup period together with unrestrained installation of national banners on the main avenues and bridges of the city of São Paulo, when the serious political and economical crisis emphasize the social disputes in the country.

Keywords: Flag, Nationalism, green-yellow, History, São Paulo.

Resumen

El artículo analiza los diversos niveles de significado que la bandera nacional de Brasil y sus colores predominantes, verde y amarillo, imprimen de vez en cuando sobre episodios políticos, manifestaciones culturales y movimientos sociales, configurando indeterminaciones y límites imprecisos. Los colores evocan unión nacional, pero en algunos casos pueden disimular profundas rupturas sociales. La temática nacionalista despierta interés, en pleno período de copa del mundo aliada a la desenfrenada instalación de estandartes nacionales en las principales avenidas y puentes de la ciudad de São Paulo, cuando la grave crisis política y económica acentúa las disputas sociales en el país.

Palabras-Clave: Bandera, Nacionalismo, Verde-Amarillo, Historia, São Paulo.

O discurso da cultura nacional [...] constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade.
Stuart Hall, A identidade cultural na pós-modernidade.

Exaltar o patriotismo em tempos de crise não é novo na história ocidental e, no último século, as consequências e desdobramentos destes movimentos foram constrangedores para a humanidade, como no caso da tortura e do extermínio em massa, verificados sobretudo em regimes autoritários, mas, no caso de prisões arbitrárias e tortura, eventualmente toleradas, inclusive em países ditos democráticos.

Os símbolos nacionais apontam para uma coesão ilusória, nem sempre existente, da qual os limites seguem indeterminados. Por isso, estão sujeitos a diversas apropriações por grupos que podem ser majoritários enquanto poder econômico e midiático, mas que não expressam a pluralidade cultural do país,

embora façam uso dessa aparente identidade unívoca (como no caso do futebol) para revestir sua narrativa de suposta universalidade.

Este artigo procura investigar as várias camadas de significado que a bandeira, o verde e o amarelo adquirem e imprimem sobre a configuração de fatos, objetos e movimentos na história do país. As cores que evocam união nacional, muitas vezes camuflam cisões sociais profundas. O interesse em abordar o tema foi disparado pela proliferação desenfreada de bandeiras do Brasil em grandes avenidas e pontes da cidade de São Paulo em período de crise político-econômica e de acirramento das disputas sociais no país.

2018 é ano de eleições presidenciais no Brasil e, além de ser data da Copa do Mundo, relacionada ao supostamente coeso imaginário futebolístico nacional, coincide com o quinquênio das Jornadas de Junho, série de protestos iniciados em 2013 em São Paulo contra o aumento de 20 centavos das tarifas de transporte que acabou servindo de gatilho, após violenta repressão policial apoiada pela “mídia tradicional” (Rodrigues, 2018), para mobilizações de rua com centenas de milhares de pessoas em todo o país e diversidade de demandas. Aos movimentos, seguiram-se o impeachment da presidente eleita, Dilma Rousseff, em 2015, e as investigações da Operação Lava Jato, iniciada em março de 2014, que prendeu dezenas de políticos e empresários.

Neste panorama, é intrigante pensar a intenção e as possíveis consequências do movimento que instalou as bandeiras do Brasil em São Paulo e relembrar, como esforço de entendimento crítico da essência desse símbolo, as várias camadas de significação que já adquiriram o verde e o amarelo do estandarte brasileiro ao longo de sua história.

Aparentemente inofensivas, as bandeiras declaram seu amor à "pátria amada, salve, salve (...)". Bandeiras e mais bandeiras em sequências, distribuídas ao longo de pontes e avenidas, parecem celebrar o clima de copa do mundo. Afinal, "o Brasil é o país do futebol!" e os momentos de torcida e união pelo esporte são uma espécie de identidade nacional consolidada interna e externamente, reforçada pelas conquistas do mundial em 1958, 1962, 1970, 1994 e 2002.

Mas outros sentidos podem ser associados à bandeira e às cores do Brasil, sobretudo em momento atual no qual disputam-se símbolos, narrativas e imaginários. Ao longo do tempo, movimentos políticos, sociais, culturais e o Estado recorreram ao verde amarelo do estandarte. Desde a primeira bandeira, que apresentava o brasão de armas do império, passando pelo movimento literário Verde-Amarelo, pelos estudantes “caras-pintadas” em 1992, organizados em prol do impeachment do ex-presidente Fernando Collor de Mello, até aqueles que saíram recentemente pelas ruas do país, apoiando o *impeachment* da ex-presidente Rousseff.

Admitindo-se que o imaginário corresponde "à prática social de atribuir significados a significados, ou seja, prática social pela qual os significados passam a acumular imagens e a significar mais" (Ferrara, 1996, p.45), a bandeira do Brasil e as cores verde e amarelo, espécie de síntese do estandarte, podem ser considerados palimpsestos¹, ou seja, objetos sobre os quais se depositam novas camadas de significação. Nesse processo de reescritura, sedimentos anteriores podem ser apagados, vínculos originais desfeitos e novos conteúdos depositados.

A BANDEIRA E O VERDE E AMARELO

Primeiras significações da bandeira

A primeira bandeira oficial do Brasil imperial foi criada em 1822 por Jean-Baptiste Debret. Continha um retângulo verde e um losango amarelo sobre o qual destacava-se o Brasão de Armas do Império, criado a pedido de D. Pedro I (figuras 1 e 2). Segundo Milton Luz,

a escolha de nossas cores nacionais não foi um mero capricho do Príncipe Regente. É que o significado das cores elegidas para representar um grupo, um povo ou uma nação, tem sempre profundas raízes históricas que a tradição mantém vivas. (2005, p. 21-2)

¹ Palimpsesto, originalmente, é um pergaminho cujo texto foi apagado a fim de receber nova escritura.

Desse histórico, originalmente o verde, "desde aqueles tempos ancestrais, lembra as lutas libertárias, as grandes conquistas e, acima de tudo, a esperança e a liberdade". No Brasil a cor adquiriu novas acepções, "seria, muito tempo depois e nestes sertões do Novo Mundo, o pendão do nosso bandeirante Fernão Dias Paes Leme, o Governador das Esmeraldas". Ainda de acordo com Luz, a escolha do amarelo deveu-se às conquistas das fortalezas, a tomadas dos mouros, e ao Reino de Castela, ao qual Portugal pertenceu (p. 21 -2).



Figuras 1 e 2: À esquerda, a primeira bandeira Nacional, criada por Jean-Baptiste Debret no dia 18 de setembro de 1822 a pedido de Dom Pedro I, apresenta o losango amarelo sobre o retângulo verde e, ao centro, o Brasão de Armas do Império. Em dezembro do mesmo ano foi substituída pela Bandeira Imperial, que mantinha os mesmos elementos com algumas poucas alterações (à direita).

O verde e o amarelo definidos na primeira bandeira de Debret se mantiveram ao longo de toda a história do estandarte brasileiro, enquanto o desenho central do brasão de armas sofreu pequenas alterações ainda durante o período do Império. Armas que remetiam ao exército recém criado pelo imperador ao declarar a independência do Brasil de Portugal, assim reforçando a ideia de uma identidade nacional assentada na simbologia da força militar, dedicada a defender fronteiras e garantir a ordem interna segundo interesses do poder instituído.

Em 1889, proclamação da República, Ruy Barbosa criou uma bandeira provisória que remetia ao estandarte dos Estados Unidos da América a partir das cores da bandeira do império. Essa versão foi utilizada apenas por 4 dias (figura 3). Logo depois, foi substituída pela versão atual, na qual manteve-se a

geometria original do retângulo verde e do losango amarelo, cujo tamanho foi ligeiramente reduzido e, no centro, substituiu-se o brasão pelo círculo azul celeste sobre o qual repousavam as estrelas que representam os estados e uma faixa branca com os dizeres "ordem e progresso" (figura 4).



Figura 3: Bandeira provisória da República criada por Ruy Barbosa.



Figura 4: Bandeira do Brasil adotada a partir de 19 de novembro de 1889, logo após a proclamação da República. Criada por Raimundo Teixeira Mendes, com a colaboração de Miguel Lemos, Manuel Pereira Reis e Décio Villares, mantinha a organização da bandeira original, substituindo o Brasão de Armas do Império pelo círculo azul sobre o qual dispõem-se a faixa com os dizeres Ordem e Progresso e as estrelas vistas no céu do Rio de Janeiro em 15 de novembro de 1889 e que representam as unidades federativas.

Inspirado no lema positivista de Auguste Comte "o amor por princípio, e a ordem por base; o progresso por fim", o mote brasileiro impresso na bandeira suprimia o amor e exaltava o progresso, sugerindo a ordem como elemento necessário para alcançá-lo. Os elementos figurativos presentes na bandeira anterior foram então substituídos por princípios abstratos nos quais predominam, como afirma Gilberto Freyre (1959), o gosto pela matemática que via na engenharia e na técnica o futuro do país. Evocam-se, dessa maneira, a presença militar, determinante na formação da República, e os princípios positivistas. Seria esse o progresso almejado?

O Verdamarelismo e o nacionalismo fascista

Já no século XX, em contraposição ao movimento antropofágico, surge, na literatura, o manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo, de 1929, liderado por Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado. O movimento, cujo nome se apropriou das cores originais da bandeira, exaltava o nacionalismo e o amor à pátria, recusava todo elemento estrangeiro, defendendo, de acordo com o manifesto, "todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil. [...] Nosso nacionalismo é 'verdamarelo' e tupi" (Schwartz, 2008, p. 185). Segundo o autor,

começam assim a se delinear os contornos de uma ideologia nacional-conservadora que, posteriormente, sob a liderança de Plínio Salgado, iria desembocar no movimento integralista, de inspiração fascista. (Schwartz, 2008, p. 557)

O movimento alegava não ter preconceito, embora fosse avesso ao estrangeiro, e buscava na origem tupi, idealizada como passiva, sentimental e não beligerante, a pureza da raça brasileira, em evidente diálogo com os fascistas europeus. Os verdamarelistas eram contrários à discussão e ao pensamento intelectual, postulavam a prática e a ação produtiva como conduta criativa, alinhando-se ao lema do progresso positivista em crítica velada à postura reflexiva de Mário de Andrade:

Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil, na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional. (Picchia, p. 185)

A contradição prevaleceu no movimento. Por um lado defendeu-se a liberdade individual e a ausência de preconceitos e por outro procurou-se uma pureza primitiva idealizada e não mais existente², visto que fragmentada diante de um mundo globalizado e transnacionalizado. O apelo ao sentimentalismo foi também uma característica determinante do movimento que irá reaparecer em outras ocasiões da história do Brasil, como se tratará adiante.

Eu te amo, meu Brasil

No início dos anos 1960 dois irmãos cearenses radicados em São Paulo ingressaram na carreira artística como a dupla Dom & Ravel. Em 1969 o duo lançou o primeiro LP, que contava com a música "Você também é responsável", transformada, em 1971, em hino do Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) pelo então ministro da educação, Jarbas Passarinho. Mas foi em 1970, com a canção "Eu te amo, meu Brasil", gravada pelo conjunto Os Incríveis, que os dois artistas alcançariam seu maior sucesso.

"Eu te amo, meu Brasil / Eu te amo / Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil" era a letra de forte apelo emocional que, segundo Ravel, fora composta "para aproveitar a onda do tricampeonato da seleção de futebol" (ALBIN, 2018). Em plena ditadura, entretanto, era difícil não associar os versos ao slogan do regime, "Brasil, Ame-o ou Deixe-o", que apelava para o ufanismo nacionalista a fim de ratificar discurso de sua conveniência, enquanto atribuía ao discurso contraditório posição de inimigo dos interesses do país.

² Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2015) propõe pensar as culturas nacionais não como unificadas, mas sim como dispositivo discursivo, "que representa a diferença como unidade ou identidade"(p.36).

Como afirma Renato Ortiz, Estados autoritários tendem a "estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal" em ações que procuram "integrar as partes a partir de um centro de decisão". Música, cinema, jornal, novela e futebol, entre outros, são elementos culturais de importante penetração e, em sociedades de massa, úteis na conquista dessa coesão desejada de identidade nacional, sintetizada nas cores verde e amarela, bens simbólicos consumidos em massa por uma sociedade cada vez mais habitante de centros urbanos (1985, p. 82-3).

A letra da música de Dom & Ravel adequava-se aos objetivos da propaganda do governo ditatorial nos moldes descritos por Ortiz, mesmo quando considerada sua alegada origem futebolística. A afinidade era tanta que os dois "começaram a ser apontados como arautos da ditadura", sobretudo após a divulgação na imprensa da sugestão de transformar o sucesso musical em hino nacional, supostamente feita ao Presidente Emílio Garrastazu Médici pelo governador de São Paulo, Roberto de Abreu Sodré (Albin, 2018).

A roupagem jovial, com ritmo popular e a dramaticidade obtida pelo uso das cores da bandeira, era estratégica. Difundia uma boa imagem do governo militar, no sentido de amenizar a sisudez, popularizar sua aura e ratificar a tortura e crimes de Estado em período de grande endurecimento do regime, poucos anos após o decreto do Ato Institucional número 5 (AI-5), ocorrido em dezembro de 1968, e realçava a potência nacional por meio do esporte. Marilena Chauí descreveu a estratégia definida pelo governo militar:

A ditadura desde o golpe de Estado de 1964, deu a si mesma três tarefas: a integração nacional (a consolidação da nação contra sua fragmentação e dispersão em interesses regionais), a segurança nacional (contra o inimigo interno e externo, isto é, a ação repressiva do Estado na luta de classes) e o desenvolvimento nacional (nos moldes das nações democráticas ocidentais cristãs, isto é, capitalistas). A difusão destas idéias foi feita nas escolas com a disciplina de educação moral e cívica, na televisão com programas como "Amaral Neto, o repórter" e os da Televisão Educativa, e pelo rádio por meio da "Hora do Brasil" e do Mobra (Movimento Brasileiros de Alfabetização), encarregado, de um lado, de assegurar mão de obra qualificada para o novo mercado de trabalho e de outro, de destruir o Método Paulo Freire de alfabetização. (2001, p. 41)

Como não raras vezes, as cores da bandeira serviam como instrumento de veiculação e propagação de ideais de nacionalismo e intolerância que procuravam o silêncio das múltiplas vozes dissonantes.

O movimento dos Caras-Pintadas

Em 1992, o movimento estudantil, liderado pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES), foi às ruas pedindo o impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello. O descontentamento com a atuação do governo federal em suas medidas econômicas impopulares, aliado aos escândalos de corrupção contra o presidente, impulsionou os jovens a sair pelas ruas manifestando-se contra o governo, vestidos de preto e pintando seus rostos de verde e amarelo, ficando assim o movimento popularmente conhecido como Caras-Pintadas. Neste momento as cores do Brasil utilizadas com o sentido de patriotismo e nacionalismo, contra a corrupção, ausentou-se dos princípios conservadores anteriores.

A participação dos estudantes, por meio da UNE, liderada pelo seu presidente Lindbergh Farias e da UBES, fortaleceu-se no final dos anos 1980 e início dos 1990, com as campanhas do passe-livre estudantil nos transportes e da meia entrada nos cinemas. Em 1989 acontecia a primeira eleição direta para presidente no Brasil desde 1964:

No confronto final entre Fernando Collor de Mello, governador de Alagoas, “representante dos setores mais conservadores da sociedade”, e Luiz Inácio “Lula” da Silva, ex-sindicalista pernambucano radicado em São Bernardo do Campo, venceu o primeiro, assumindo presidência em 1990. (Mota; Lopez, 2015, p.905)

Collor, eleito sob a promessa de combater os “marajás”, defender os pobres e moralizar a administração pública, construiu-se a partir da imagem do “jovem, esportivo e modernizador” e em pouco tempo no poder revelou-se afeito às antigas e conhecidas ilícitas práticas políticas como a troca de favores,

cobrança de propinas e lavagem de dinheiro. O desastroso Plano Collor, dirigido pela professora Zélia Cardoso, congelou salários, confiscou poupanças, privatizou empresas estatais, demitiu funcionários públicos, criou novos impostos e elevou outros, em pouco tempo fracassou (Mota; Lopez, 2015, p. 906). Após as denúncias deflagradas pelo irmão do presidente, Pedro Collor de Mello, a pressão popular do movimento estudantil em todo país, engrossada por outros setores da sociedade, pressionou o Congresso para cassação do governante. Fernando Collor de Mello renunciou ao mandato antes da cassação, perdendo direitos políticos por apenas 8 anos. Em 1º de janeiro de 2007, voltou à cena política como senador da república no congresso nacional.

Naquele momento, o verde amarelo estampado na face da juventude, por um lado, expressava esperança e manifestava o poder das forças populares, por outro, anunciava a cisão interna do congresso e a perda de aliados do presidente perante Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) instalada, resultando em pena muito branda, permitindo rapidamente o retorno de todo arcabouço corrupto, enquanto a esperança de mudança por pouco tempo ventilou-se nas jovens mentes nacionais.

Disputa simbólica de cores no processo de *impeachment*

Após as chamadas Jornadas de Junho, em 2013 e a Copa do Mundo de 2014 no Brasil, em que torcedores vaiaram e xingaram a presidente Dilma Rousseff, iniciou-se na Câmara dos Deputados, a 2 de dezembro de 2015, processo de impedimento da presidente, reeleita um ano antes com 51,64% dos votos válidos, em segundo turno do pleito eleitoral.

O cenário era transversalmente crivado pela atuação do poder judiciário, estrategicamente evidenciado e celebrado pela imprensa na luta contra a corrupção, com discurso que amalgamou largos setores do país em torno de uma agenda focada no combate a políticos e empresários corruptos e que resultou em discurso contra a política em geral e em defesa de gestores.

Seguiram-se eleições municipais em 2016 nas quais houve, não por acaso, significativo número de votos brancos e nulos.

Ao longo de 2013 e dos anos seguintes, os protestos se transformaram e passaram a ter um espectro mais variado. Às pautas que inicialmente reivindicavam a redução da tarifa, o direito democrático à cidade e ampliava-se na demanda pela melhoria dos demais serviços públicos, como saúde e educação, somaram-se propostas de redução de direitos trabalhistas, discussões sobre o impedimento ou a permanência da presidente da República, Dilma Rousseff, o combate à corrupção e, inclusive, o pedido pela volta dos militares ao poder, desejada por uma minoria que se viu habilitada a sair às ruas hasteando tal reivindicação.

Dividiram-se os atos, dividiu-se o país. Grupos de verde e amarelo, embora a coesão estivesse no ódio ao Partido dos Trabalhadores (PT) e fosse muito mais cromática do que resultante da convergência de outros objetivos comuns, antagonizavam os grupos vestidos de outras cores, sobretudo de vermelho, e alguns pediam a volta da ditadura militar para botar ordem no país, associando a corrupção à desordem e ao famigerado “fracasso” a que o Brasil parece estar eternamente fadado.

A cisão se intensificou ainda mais a partir de 2014, “em embate que não deveria interessar a quem não se beneficia com lugares de poder” (Rodrigues, 2018). E, em 2016, o grupo que emprestava o verde e amarelo da bandeira para suas manifestações saiu aparentemente³ vitorioso com o impeachment de Rousseff porque, no jogo de forças e influências

[..] a indignação da população em geral com o sistema político [foi] jogada no colo do que há de pior na direita. [...] Esse público não mais se sentiu contemplado pelo

³ Aparentemente porque, como não havia coesão total do conjunto, a vitória foi de setores do grupo verde e amarelo.

governo do mesmo partido do presidente⁴ com 80% de aprovação, alguns anos antes. (Rodrigues, 2018)

No congresso, a mobilização de parte das ruas significou, mais do que uma resposta ao clamor popular - visto que não havia consenso nem consulta pública quanto aos rumos a serem tomados pelo país -, a possibilidade de desestabilização do poder presidencial empossado em segundo mandato em 2015 e a consolidação de um novo equilíbrio de forças na cúpula do poder, ora baseado na imagem nacional expressa pelas cores da bandeira e na narrativa da luta contra a corrupção, incensada e diariamente repetida pela grande imprensa.

No dia 17 de abril de 2016, a Câmara dos Deputados votou a favor do impeachment. Foram 367 votos a favor, 137 votos contra, duas ausências e 7 abstenções, em pleito no qual muitos deputados dedicavam suas escolhas a suas famílias, a Deus e até a torturador⁵ dos chamados Anos de Chumbo pós 1964. Muitos faziam uso das cores da bandeira em peças de roupas e acessórios para destacar sua posição na contenda. Dizeres como "Tchau, querida!" e "Impeachment já!", escritos em cartazes nas cores verde e amarelo, eram empunhados pelos congressistas favoráveis ao impedimento da autoridade maior do país.

Dando sequência à ação, em 31 de agosto de 2016, o Senado Federal votou pelo afastamento da presidente sem a cassação de seus direitos políticos por 61 votos a favor e 20 contra e o vice-presidente assumiu a presidência no lugar de Dilma Rousseff, que em último pronunciamento vestia vermelho, acompanhada por uma massa com roupas, bandeiras, flores e acessórios rubros.

⁴ Referência a Luiz Inácio Lula da Silva, presidente do Brasil até 2008, que deixou o segundo mandato com 80% de aprovação.

⁵ Um dos deputados federais favoráveis ao *impeachment* dedicou seu voto ao Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, ex-chefe do DOI-CODI do II Exército que praticou tortura durante a ditadura pós 1964 e foi um dos responsáveis por torturar Dilma Rousseff, presa em 1970 por participar de organizações políticas proibidas pelo regime. O voto era uma clara agressão à presidente e uma afronta aos princípios democráticos do país.

Evidenciava-se violentamente a disputa simbólica no país, na luta pelo domínio do espectro cromático e pelos emblemas nacionais ou internacionais, representando disputas e cisões apenas aparentemente adormecidas desde o início do século XXI. Nas páginas do jornal Folha de S. Paulo do dia 1 de setembro de 2016, anúncio de página inteira na página A9, pago pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), estampava recorte da bandeira do Brasil e chamava união para a reconstrução nacional, ao lado de reportagem sobre a posse do novo presidente (na página A8) cuja manchete era citação de frase do mesmo: “A incerteza acabou. É hora de unir o país”.

A mesma edição, em página mais adiante (A12), exibia foto da ex-presidente em seu último dia de mandato. Ali predominava o vermelho na roupa de Dilma e de seus apoiadores, e a manchete exibia promessa da ex-presidente em fazer oposição “enérgica e incansável” contra “gestão golpista”.

Neste processo, o slogan dos anos 1970, “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ressurgiu nas ruas repaginado⁶ e apareceu inclusive em matéria do jornal *Folha de S. Paulo* do dia 6 de setembro de 2016. Duas fotos: uma com o Congresso Nacional ao fundo e uma instalação na qual se lia em verde a amarelo a inscrição “Eu amo o Brasil”, apresentava o olho da legenda “ame-o”; a segunda mostrava uma pichação “Fora Temer” em arquibancada montada para o desfile de 7 de setembro na Esplanada, cujo olho da legenda era “deixe-o”.

Apontava-se a cisão nacional entre presumidos amigos e inimigos da pátria, os primeiros associados ao verde e amarelo, embora a definição de pátria e as maneiras de se garantir uma representatividade real sejam complexas e escapem a limitações binárias como se procurou fazer crer neste episódio recente da história do Brasil e em tantos outros.

⁶ Rememorem-se, por exemplo, os gritos de “vai para Cuba” e “vai para Miami”, proferidos por facções dos dois grupos opositores, expressando a dificuldade de diálogo e a vontade de se ver livre do outro em território considerado propriedade exclusiva dos que pensam da mesma maneira e se consideram os verdadeiros “amigos” do país, embora a afirmação do amor à pátria seja mais frequente no grupo que saiu às ruas de verde e amarelo.

Bandeiras em São Paulo

No final de março de 2018, a Ponte das bandeiras na zona Norte, a Ponte Estaiada na zona sul, as pontes do Morumbi, Bernardo Goldfarb e a Avenida Brasil, na Zona Oeste, receberam bandeiras do Brasil, instaladas em hastes metálicas em ambos sentidos. A entidade denominada Eu Amo o Brasil (EAB), responsável pela aquisição e colocação das mesmas, almejava atingir a marca de 255 flâmulas espalhadas em vias e principais pontes da cidade, para assim "resgatar o patriotismo". A maneira silenciosa do gesto aparentemente pouco incomodou (figura 8).

A prefeitura justificou em nota a autorização pois "não houve investimento público", e ausentou-se da responsabilidade em relação aos usos e invasão do espaço comum alegando a transitoriedade da ocupação. Antes de autorizar, o poder municipal não consultou o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), e defendeu-se: "O responsável pelo projeto deve submetê-lo ao Conpresp. Caso o conselho não aprove o pedido, as bandeiras poderão ser retiradas, uma vez que trata-se de instalação provisória" (Dayrell; Diógenes, 2018).



Figura 8: Bandeiras do Brasil instaladas ao longo da ponte Bernardo Goldfarb vista a partir da ponte Eusébio Matoso. Foto: Amanda Saba Ruggiero.

Desde então, as bandeiras permanecem hasteadas nas vias públicas, como uma manifestação tolerável e até desejável pelo poder público local. Mesmo após a deliberação do Conpresp, em 25 de junho de 2018, pela a retirada das bandeiras da Avenida Brasil, cuja área é tombada (Bergamo [2], 2018), os estandartes permanecem na via, sobre pedestais nos quais podem ser lidos os nomes da entidade promotora, do escritório de advocacia do qual faz parte o presidente do movimento EAB e, curiosamente, o logotipo da Prefeitura Municipal de São Paulo (figuras 9 e 10)⁷.

⁷ Segundo Mônica Bergamo, colunista do jornal Folha de S. Paulo, após a decisão do Conpresp pela retirada das bandeiras na Avenida Brasil, o advogado José Marcelo Braga Nascimento decidiu entrar com recurso contra a decisão e se manifestou contra a existência do órgão que, segundo ele, “já devia ter acabado. Já deve ter feito muita bobagem aqui em São Paulo. É um pecado você colocar bandeiras e [ter que] tirar. Um desalento. É por isso que se solta o [ex-ministro] José Dirceu. Eles é que valem” (Bergamo [1], 2018). Diante de tais declarações, fica claro o posicionamento político de Nascimento.



Figuras 9 e 10: Bandeiras do Brasil na Avenida Brasil em foto tirada no dia 28 de junho e pedestal com indicação dos promotores da instalação. Fotos: Luiza Gregori Tokita gentilmente cedidas às autoras.

Pergunta-se: por que o grafite incomoda tanto a gestão municipal atual e as bandeiras, não? Parece ser senso comum que gostar da bandeira nacional e de suas cores predominantes é ser amante da pátria. Em oposição, vestir outras cores e intervenções de outra natureza enquadram-se na categoria

do vandalismo, da agressão ao patrimônio, e do desamor ao país, entre outras negatividades.

A EAB, entidade sem fins lucrativos, é presidida pelo advogado José Marcelo Braga Nascimento e criou a campanha Embandeirando São Paulo, por meio da qual instalou as bandeiras para "inspirar o patriotismo", com autorização da Secretaria das Prefeituras Regionais. O caridoso gesto justifica-se alegando que as bandeiras serão doadas ao município, sendo que o aceite das bandeiras do Brasil por parte do poder público aponta para conteúdos difusos e menos explícitos. O escritório de João Marcelo é filiado ao Grupo Lide, empresa do então prefeito João Dória Jr. (MAIS, 2018). A ambição da EAB é atuar efetivamente para mudar o Brasil:

Todo aquele que participa da associação, além de compartilhar dos mesmos valores que guiam a EAB, não quer apenas criticar o que está errado ou se contentar com a indignação, mas vê a necessidade de atuar de forma efetiva para mudar o Brasil. (EAB [Site])

Ao sair pelas ruas do Butantã, perguntou-se a passageiros de ônibus que desembarcavam na Avenida Vital Brasil e transeuntes das ruas próximas e das pontes Eusébio Matoso e Bernardo Goldfarb se haviam notado as bandeiras do Brasil. Os entrevistados responderam haver reparado na intervenção. Sobre o porquê da colocação das bandeiras do Brasil, a maioria deu como justificativa a Copa do Mundo, momento atual em que o futebol está completamente atado ao símbolo verde amarelo nacional.

Por fim, perguntou-se se sabiam quem havia colocado as bandeiras ali? As pessoas em geral não tinham essa informação, mas faziam suposições. Muitos acreditavam ser uma intervenção da prefeitura, visto tratar-se de espaço público administrado pela municipalidade, mas não tinham certeza. A manifestação foi avaliada positivamente, ou porque julgaram interessante ver as bandeiras em tempos de Copa do Mundo, ou porque consideraram importante resgatar a união dos brasileiros diante da crise por que passa o país.

Alguns se manifestaram sobre os grafites pintados sobre a Ponte Bernardo Goldfarb (próxima à Ponte Eusébio Matoso) e disseram gostar das pinturas porque deixam a cidade mais alegre e mais colorida, assim como as bandeiras nacionais, afirmaram.

CONCLUSÃO

Será que a mera instalação de bandeiras do Brasil pode resultar em alguma mudança de comportamento na população, a ponto de transformar de forma efetiva a realidade do nosso país? O que foi possível notar nas respostas às entrevistas, é que há um desejo de pacificação social no Brasil, ainda que isso seja superficial, não necessariamente resultando em mudança de comportamento, pintado em tintas nas cores verde e amarela e expresso em tempos de Copa do Mundo de futebol, um potente fator de agregação nacional.

Por outro lado, a vontade de unir e pacificar o país tem sido frequentemente acompanhada de manifestações ultranacionalistas de viés autoritário, nada pacificadoras. Pelo contrário, são incentivadoras do ódio a tudo o que seja diferente dentro ou fora do país e capazes de utilizar recursos dos mais violentos em nome dos chamados bons costumes (definidos segundo um padrão único e bastante inflexível), buscando uma homogeneização que não reflete nem representa grande parte da população nacional com sua diversidade de tipos e práticas.

Cabe, assim, a pergunta: Somente o patriotismo pode nos salvar? Para que investir em ações exaltando nacionalismo, sabendo que historicamente tal ação já foi precursora de extermínios em massa ao redor do mundo? Enfim, para as pessoas que circulam pela cidade, qual é a mensagem? Por meio das entrevistas conclui-se que o patriotismo se reforça muito mais pelo futebol do que pela mera instalação de bandeiras. Por outro lado, parece ser senso comum que a instalação de bandeiras nacionais em espaços públicos decorre de ações do poder público, o que, neste caso, não procede diretamente, embora conte-se com a tolerância da municipalidade

Camadas sobrepostas desse imaginário verde e amarelo hoje embaralham-se com o imaginário da copa, misturado com o patriotismo e com o discurso do fazer o bem para o país, em contraposição ao mal, representado pelo que é diferente. Um dos problemas de tal narrativa é acentuar o discurso do ódio dos dois lados, sem meio-termo, sem equilíbrio e sem nuances, em dicotomia maniqueísta e perigosa.

Outra questão polêmica é quem pode atuar sobre o espaço público, neste caso o poder público atua de forma autoritária, mas aparentemente enverniza-se de boas intenções ao utilizar as cores da bandeira, sem exercer consulta das entidades representantes da população para debate sobre as possíveis formas de intervenção nos espaços urbanos. Como aponta o filósofo francês, Jacques Rancière:

A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (2005, p.17)

Trata-se de uma disputa pela hegemonia do país expressa no âmbito simbólico/imaginário e sobre o território da cidade. A contenda surge aplainada e pretensamente pacificada pela utilização das cores da bandeira, cujo emprego aproveita a dramaticidade da aura simbólica sagrada do estandarte nacional, multiplicado e repetido ao longo de vias e pontes, inclusive hasteado em mastros, reiterando a dignidade do objeto como símbolo nacional. Mas a inviolabilidade do símbolo serve para calar o contraditório e as manifestações dissonantes, em caminho de mão única cujos desdobramentos podem ser terríveis, sobretudo aos que não ocupam lugares de poder político ou econômico e apenas podem torcer pela conquista da Copa do Mundo de futebol.

REFERÊNCIAS

Albin, R. C. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>. Acesso em 14 jun. 2018.

Bergamo, M [1]. Doador de bandeiras da avenida Brasil defende o fim de órgão de patrimônio. *Folha de S. Paulo*, 01 jul. 2018.

- _____. [2]. Órgão de patrimônio pede remoção de bandeiras nacionais na avenida Brasil. *Folha de S. Paulo*, 26 jun. 2018.
- Chauí, M. O Verdeamarelismo. In: Brasil, mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; 2001.
- Dayrell, M; Diógenes, Juliana. Doria autoriza instalação de bandeiras do Brasil em pontes sem consultar Compresp. *O Estado de S.Paulo*. 30 Março 2018.
- Freyre, G. Ordem e progresso. Rio de Janeiro: José Olympio; 1959 [1957].
- Hall, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina; 2015.
- Luz, M. A história dos símbolos nacionais : a bandeira, o brasão, o selo, o hino / Milton Luz. – Brasília: Senado Federal/Secretaria Especial de Editoração e Publicações; 2005 [1999].
- Mais, duas pontes de São Paulo recebem bandeiras do Brasil. *G1*, 28 mar. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/mais-duas-pontes-de-sao-paulo-recebem-bandeiras-do-brasil.ghtml>>. Acesso em 26 jun. 2018.
- Mota, C. G.; LOPEZ, A. História do Brasil: uma interpretação. São Paulo: Editora 34; 2015.
- Ortiz, R. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense; 1985.
- Picchia, M. et al. Nhengaçu Verde-Amarelo. *Correio Paulistano*, 17 mai. 1929. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- Rodrigues, V. 2013 e a violência do Estado (esquecida no churrasco). *Correio da Cidadania*, 14 jun. 2018. Disponível em: <<http://www.correiocidadania.com.br/2-uncategorised/13320-2013-e-a-violencia-do-estado-esquecida-no-churrasco>>. Acesso em 15 jun. 2018.
- Rancière, J. A Partilha do sensível: Estética e política. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34; 2005.
- Schwartz, J. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP; 2008.



Do cosmos ao chão: modernidade e pós-modernidade na crítica de Mário Pedrosa

***Desde el cosmos hasta el suelo:
modernidad y posmodernidad en la crítica
de Mário Pedrosa***

***From the cosmos to the ground:
modernity and post-modernity in Mário
Pedrosa's criticism***

Carolina Serra Azul

*Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-
USP, São Paulo, Brasil. carolserrazul@gmail.com*

Renan Nuernberger

*Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-
USP, São Paulo, Brasil. renannuernberger@gmail.com*

Resumo

Este artigo recupera a reflexão crítica de Mário Pedrosa sobre a arte moderna em plano internacional, discutindo as estratégias de constituição de sua perspectiva acerca da arte concreta e neoconcreta em contexto brasileiro. Além disso, o texto pretende assinalar a articulação que Pedrosa estabelece entre forma artística e matéria social, comentando sua posição em relação à *pop art* norte-americana e seu correlato nacional após o golpe de 1964.

Palavras-Chave: Mário Pedrosa. Arte moderna. Neoconcretismo. Arte ambiental. Pós-modernidade.

Resumen

Este artículo recupera la reflexión de Mário Pedrosa sobre el arte moderna en plano internacional, discutiendo las estrategias de creación de su perspectiva sobre el arte concreta e neoconcreta en contexto brasileño. Además, este texto pretende señalar la articulación que Pedrosa establece entre forma artística y materia social, comentando su postura en relación a *pop art* norteamericana y su correspondiente brasileño después del 1964.

Palabras-Clave: Mário Pedrosa. Arte moderna. Neoconcretismo. Arte ambiental. Posmodernidad.

Abstract

This article recovers Mário Pedrosa's reflection on modern art at international level and discusses his view on concretism and neo-concretism in Brazilian context. Also, this text points out the links between artistic form and social matter proposed by Pedrosa's work to understand his position in relation to North American pop art and its Brazilian counterpart after 1964.

Keywords: Mário Pedrosa. Modern art. Neo-concretism. Ambiental art. Post-modernity.

DO COSMOS AO CHÃO: MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA¹

Pela consistência de sua reflexão, Mário Pedrosa é uma figura incontornável para a compreensão da arte brasileira ao longo do século XX. Sua sensibilidade estética, articulada à militância política, desdobrou-se numa trajetória intelectual coerente, cujo desenvolvimento foi determinante para a própria consolidação da arte moderna no país. Com olhar arguto e empenho analítico, Pedrosa acompanhou, explicou e impulsionou a produção dos artistas mais instigantes de seu tempo, dando envergadura teórica a um projeto que, em última instância, coadunava-se à própria ideia de formação nacional, tão debatida entre as décadas de 1950 e 1960².

¹ Este ensaio, inicialmente, foi concebido como trabalho final para a disciplina “Arte e política em Mário Pedrosa”, curso de pós-graduação ministrado pelo prof. dr. Francisco Alambert no primeiro semestre de 2018, na FFLCH-USP.

² Um mapeamento abrangente da vida intelectual desse período foi feito por Carlos Guilherme Mota, em *Ideologia da cultura brasileira*. Segundo o autor, a “superação do subdesenvolvimento – o termo ganhou concreção nessa década [1950] – transformou-se em alvo difuso a ser atingido pelas ‘forças vivas da Nação’: de ‘periferia’ dever-se-ia atingir, de maneira planejada, a condição de ‘centro’, para retomar vocabulário caro aos nacionalistas. Nos anos 60, sobretudo

Como outros intelectuais daquela geração, Pedrosa adotou conscientemente uma posição crítica diante da condição periférica do país, fazendo dessa condição não um alibi para se limitar a uma perspectiva provinciana sobre o fenômeno artístico, mas, ao contrário, adotando-a como um ponto de vista original, a partir do qual era possível formular os dilemas locais em seus termos específicos e, ao mesmo tempo, participar *substantivamente* do debate de ponta em plano internacional.

Sua valorização do concretismo e, logo em seguida, do neoconcretismo não se dava, assim, pela mera transposição das tendências abstracionistas em voga, após a Segunda Guerra Mundial, na Europa e nos Estados Unidos – antes, correspondia a uma necessidade interna, ligada ao projeto formativo do país, cujo anseio de modernização orientava-se em direção a uma sociedade mais justa e emancipada³. Trocando em miúdos, Pedrosa antevia uma função social para a arte de estirpe abstrata, que estabeleceria um novo padrão de sensibilidade, capaz de antecipar e fomentar o processo de transformação social que parecia iminente.

Para que tal sensibilidade florescesse, entretanto, também era preciso atualizar o debate sobre arte no Brasil, de modo que as premissas básicas das vanguardas construtivas fizessem parte do vocabulário compartilhado entre especialistas e público geral. Daí a importância dos artigos de jornal nos quais Pedrosa, desde a

na segunda metade, o que se verifica é a inviabilidade da fórmula, ocorrendo críticas e revisões radicais. Observadas em conjunto as duas décadas, dir-se-ia que a primeira é a consolidação de um sistema ideológico (com suas múltiplas vertentes, por vezes, diretamente, interligadas: neocapitalista, liberal, nacionalista, sindicalista, desenvolvimentista, marxista); ao passo que a segunda década, vista globalmente, aparece antes como de desintegração desse sistema ideológico, apresentando vertentes em que houve rupturas radicais, dando origem a novas constelações de difícil avaliação” (2014, p. 195). Como demonstraremos a seguir, o pensamento de Pedrosa também se insere nesse processo de reformulação na década 1960.

³ Em *Bienal de cá para lá*, Pedrosa explica a singularidade da arte concreta no Brasil dos anos 1950: “Finalmente, estava-se diante de um singular momento de sadia mudança de sensibilidade, que veio com a segunda e terceira vagas de artistas modernos brasileiros. Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção” (2015, p. 487).

década de 1940, apresentava brilhantemente aos leitores brasileiros os momentos chaves da arte ocidental rumo ao abandono da figuração.

Nesse sentido, é importante destacar a organização dos ensaios de Pedrosa proposta por Otília Arantes em *Modernidade cá e lá* – título no qual, aliás, se depreende bem o problema aqui tratado. A segunda parte do volume é constituída por artigos que Pedrosa escreveu, entre as décadas de 1940 e 1950, sobre artista como Alexander Calder, Giorgio Morandi, Henri Rousseau, Paul Gauguin e Paul Cézanne. Segundo Arantes, na apresentação do livro, o grande tema desse conjunto de textos “é o que, no fundo, se constituía no grande projeto de Cézanne: ‘ser o primitivo de uma nova arte’” (Arantes in Pedrosa, 2000, p. 17). A organizadora afirma ainda que Cézanne constitui-se como uma espécie de grande mestre dos outros modernos abordados, uma vez que o pintor francês nos faz vislumbrar “com sua pintura a possibilidade de uma síntese, embora ‘provisória e precária’” (idem, *ibidem*).

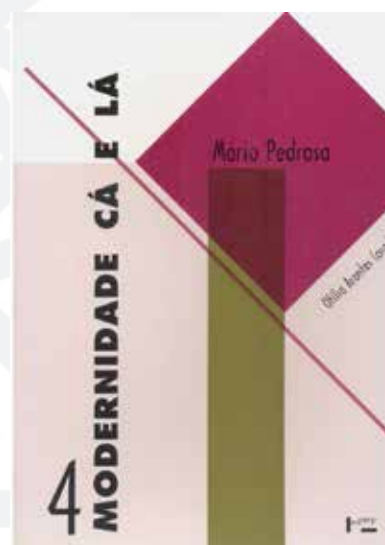


Figura 1: *Modernidade cá e lá*, volume 4 dos ensaios de Mário Pedrosa organizados por Otília Arantes (2000). Fonte: Edusp.

O subtítulo dessa seção do livro, “De Calder a Cézanne”, no qual o uso das preposições indica movimento de um ponto a outro, poderia sugerir uma linha progressiva e cronológica, que conduzisse o leitor do passado para o presente. A organizadora, no entanto, nos apresenta Calder, artista contemporâneo à escrita de Pedrosa – os textos sobre Calder foram escritos nos Estados Unidos

nos anos 1940, quando o artista plástico produzia intensamente – e, caminhando em direção ao começo do século XX, ou, dizendo melhor, em direção ao advento da arte moderna, chega até o fim do XIX com o retiro do “revolucionário conservador” em Aix-de-Provence.

Essa atitude interpretativa de Arantes indica confluência com o espírito crítico de Mário Pedrosa, cujos olhos procuram entender profundamente o tempo presente, para nele vislumbrar a possibilidade de um “outro mundo” – para falar, ainda, nos termos da organizadora. Ao dispor os textos desse modo, indo de Calder até Cézanne, dos anos 1940 para o fim do XIX, a organizadora evita qualquer leitura celebratória de uma arte moderna congelada no passado: algo do cosmopolitismo de Nova York toca a Provence, e compreendemos a forma pictórica revolucionária de Cézanne *em sua atualidade*. Esse olhar para Cézanne, balizado por Calder, torna-se ainda mais interessante quando atentamos para o fato de que o artista norte-americano constitui, para Pedrosa, “a revelação mais contundente da modernidade na arte” (Arantes in Pedrosa, 2000, p. 15).

Aqui, todavia, manteremos a ordem cronológica nos comentários sobre os artistas para, no fim, relacionar o trabalho de Calder às tendências construtivas brasileiras estudadas por Pedrosa nas décadas de 1950 e 1960. Afinal, apesar das diferenças de contextos, pode-se identificar, seguindo o olhar do próprio crítico, vários pontos de confluência entre Calder, Mira Schendel, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Antonio Dias. Por outro lado, enfatizando essa confluência, será possível observar mais atentamente certas oscilações da posição de Mário Pedrosa diante de sua militância, tão apaixonada quanto a política, pela arte abstrata.

Nos ensaios sobre Cézanne, publicados no início dos anos 1950, Pedrosa acompanha a minuciosa pesquisa do pintor francês em busca de um novo “método para a organização total do quadro” (2000, p. 120). Sintetizando técnicas do impressionismo – como o trabalho com a luz – com as do realismo – como a “severidade de uma estrutura formal” (p. 122) –, Cézanne caminha desde o início de sua carreira para certa tendência abstrata que surgirá madura no fim de sua vida, quando o artista finalmente amalgama o fundo das

telas, de tendência impressionista, com a solução técnica de reduzir o desenho a formas geométricas como cones, esferas e cilindros, de modo que as composições pictóricas apresentassem tanto volume quanto profundidade.

Ligado aos impressionistas, mas desde o início procurando algo além do impressionismo, carregando consigo uma “alma moderna”⁴, não é um fato arbitrário que Cézanne tenha sido atacado pela crítica de modo ainda mais agressivo do que os outros artistas do período. Hoje, os ataques ao pintor, sintetizados por Pedrosa em seu ensaio, são chocantes: “espécie de louco”, o francês é associado a “histéricos”, acusado de ter “retinas doentes”, “bárbaro”, “monstro”⁵. Essas críticas foram pesadas o suficiente para que Cézanne se isolasse na região da Provence, na cidade em que nasceu, onde segue solitariamente em sua incessante busca por uma nova maneira de pintar. Sobre essa atitude do pintor francês, Mário Pedrosa formula uma comovente reflexão:

Se a vida de Cézanne nos ensina alguma coisa, é o desprendimento do homem diante de sua arte. Esta deixa de ser uma profissão, uma ambição de glória ou de riqueza, um fim prático, para tornar-se um aprender eterno. (2000, p. 119-120)

Por meio desse “aprender eterno”, Cézanne entrega ao século XX seu legado revolucionário, que seria determinante para as vanguardas construtivas, cujas conquistas mais evidentes são a autonomia da cor – modulando a profundidade do espaço na tela pelas alterações cromáticas – e a geometrização das formas naturais.

⁴ Em *Cézanne, o revolucionário conservador*, Pedrosa destaca as “qualidades contraditórias” do pintor como “traço da alma moderna – com a ambivalência de suas tendências, o seu querer e o seu sentir antitéticos” (2000, p. 118).

⁵ Curiosamente, em contexto brasileiro, apenas algumas décadas depois dos ataques a Cézanne, uma artista que também carregava em si uma “alma moderna” foi criticada de maneira bastante similar. Em “Paranoia ou Mistificação”, Monteiro Lobato identifica a exposição em 1917 de Anita Malfatti – associada às “extravagâncias de Picasso e companhia” – ao que considera uma arte “estrábica” e “anormal”, cuja “caricatura” é fruto do cansaço e do sadismo de “furúnculos”, “bichados no nascedouro” (Lobato, 1917).



Figura 2: Dimensões da arte, livro de Mário Pedrosa que inclui, entre outros ensaios, “Cézanne, o revolucionário conservador” e “Gauguin e o apelo das ilhas” (1964).
Fonte: Ministério da Educação e Cultura.

A fuga dos grandes centros cosmopolitas e a pesquisa estética em contexto de isolamento são elementos centrais também na trajetória de Paul Gauguin, outro artista francês abordado por Mário Pedrosa naqueles artigos de jornal entre as décadas de 1940 e 1950. O crítico pontua o avanço de Gauguin em relação a Cézanne no caminho da “negação do naturalismo” pela “simplificação inexorável de linhas, formas e cores” e pela quase completa supressão da luz, a fim de aumentar a intensidade das cores e “evitar a ilusão de coisa” (Pedrosa, 2000, p. 109).

Exibindo um desprendimento pouco eurocêntrico, Pedrosa indica que, na Oceania, o pintor francês *não foi buscar o exótico, mas o universal*. Assim, ao entrar em contato “com as culturas ditas primitivas” – atenção para a formulação do crítico, bastante avançada para o momento em que o ensaio foi escrito –, Gauguin tocou em questões “de todos os tempos” (*D’où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous?*). Na outra ponta, a pesquisa de Gauguin procuraria integrar a arte europeia na “arte universal” por meio, por exemplo, do “sincretismo entre as imagens cristãs e as lendas polinesianas” (Idem, *ibidem*, p. 113).

Ao dissociar a relação naturalizada entre “europeu” e “universal” – pontuando sua reflexão com considerações sobre o neocolonialismo das nações europeias

nos séculos XIX e XX, ao qual os artistas, de maneira progressiva, se oporiam –, Pedrosa relativiza o desenvolvimento da arte moderna concentrado apenas nas grandes metrópoles. Há nisso algo do “desrecale localista”, que Antonio Candido encontrou no modernismo brasileiro, segundo o qual:

As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. (...). Os nossos modernistas se informaram mais rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. (2008, p. 128-129)

A reflexão comparativa do crítico literário coloca a vanguarda europeia em perspectiva, reforçando o ponto de vista da arte brasileira, em sua dialética entre o local e o universal. Olhando em conjunto, a percepção de Pedrosa sobre a influência decisiva das “culturas ditas primitivas” para a arte ocidental no final do século XIX e a posição de Candido sobre o reagenciamento das propostas vanguardistas em solo brasileiro constituem uma história mais densa da chamada arte moderna, deslocando a ideia estanque das relações entre centro e periferia⁶.

Quer dizer, apesar de toda a polêmica contra a produção figurativa oriunda do modernismo brasileiro, Pedrosa, ao defender a especificidade da arte concreta e, sobretudo, neoconcreta nas décadas de 1950 e 1960, acabaria reforçando a vitalidade da experiência artística brasileira no século XX. Afinal, como aponta Otilia Arantes:

Ao demonstrar a pertinência nacional da abstração e a relevância cosmopolita do modernismo do período anterior, Mário Pedrosa, ao advogar nestes termos a causa de uma possível tradição construtiva brasileira, simplesmente dava continuidade, apesar do desencontro na avaliação – arte abstrata ou figurativa? –, à lógica mesma do nosso sistema cultural binário, que mandava

⁶ Um estudo comparativo entre a militância crítica de Antonio Candido e Mário Pedrosa seria, certamente, revelador. Ambos iniciam suas respectivas carreiras na década de 1930, explicando e defendendo nossa situação de “condenados à modernidade”, esforçam-se para atualizar o debate em suas respectivas áreas e desenvolvem uma teoria original, que conseguiria ao mesmo tempo responder aos anseios locais de formação nacional e as exigências universais de reflexão sobre seus objetos artísticos.

regular um pelo outro, o particular-local e o universal-ocidental. (2003, p. 173)

O importante aqui é destacar, em suma, que a atitude crítica de Pedrosa, em suas formulações desrecalcadas, introduzia no Brasil o debate mais adiantado sobre artes plásticas e, mais do que isso, propunha sua própria leitura totalizadora da arte moderna, *paralelamente* aos grandes críticos dos países centrais, como Clement Greenberg⁷. Essa atitude, por sua vez, atrelada ao contato direto com os artistas construtivistas, como Max Bill, promovido pelas primeiras Bienais de São Paulo, fomentaria a pesquisa estética dos brasileiros, que logo se desvinculariam da condição de seguidores de tendências internacionais para tornarem-se propositores de novas formas.

Ou seja, no início da década de 1960, Pedrosa poderá inverter os polos, defendendo a primazia do neoconcretismo brasileiro como um momento-limite da arte moderna. Não se tratava de uma mera inversão ingênua, obviamente, mas de um resultado palpável da radicalização da pesquisa artística que, em vez de tentar saltar sobre os problemas locais – chegando a um universalismo inócuo que, no fundo, é também provinciano –, tomava esses problemas como ponto de partida, dando uma formulação inédita aos dilemas enfrentados pela arte produzida, inclusive, em outros países⁸.

⁷ Segundo Otilia Arantes, “apesar das coincidências, a começar pelo fato de Mário Pedrosa ter optado por se dedicar de forma mais sistemática à crítica de arte no mesmo período em que Greenberg se voltava para as artes plásticas, de muito seguidamente convergirem no juízo sobre este ou aquele artista, de terem sido contemporâneos tanto na militância trotskista nos Estados Unidos como na defesa intransigente da arte abstrata, é difícil dizer se houve influência direta do crítico americano sobre Mário Pedrosa, inclusive porque eles são de tal maneira contemporâneos que há precedência ora de um ora do outro em trazer à baila interpretações convencionais da história da arte para contestá-las.” (Arantes in Pedrosa, 2000, p. 13-14).

⁸ Os neoconcretos não estavam sozinhos nessa inversão promovida no início da década de 1960. Como observa Roberto Schwarz, com o fermento do “nacionalismo desenvolvimentista”, “Glauber Rocha formularia sua ‘estética da fome’, na qual reivindicaria a feiura e miséria do Terceiro Mundo, mas pala lançá-las à cara dos cinéfilos europeus, como parte do mundo deles, ou melhor, como um momento significativo do mundo contemporâneo, e não mais como um exotismo próprio a regiões distantes ou sociedades atrasadas. Por aqueles mesmos anos foi elaborada a Teoria da Dependência, que estudava o vínculo de estrutura entre a ordem mundial e as distintas situações de subdesenvolvimento. Como se vê, foi um momento forte de tomada de consciência contemporânea, nacional e de classe, que se traduziu por uma notável desprovincianização do pensamento” (1999, p. 157-158). Sem desconsiderar as diferenças entre

Antes de explorar essa inversão, contudo, precisamos compreender as razões da centralidade de Alexander Calder na reflexão de Mário Pedrosa. As ideias acerca de Calder atravessarão muito de seus escritos posteriores, inclusive suas intervenções sobre a arte brasileira. Por exemplo, a reflexão sobre a noção de jogo, de brincadeira, não serve apenas para investigar os nexos entre a produção madura do norte-americano e seus primeiros trabalhos – próximos de certa arbitrariedade e humor circenses –, mas ajuda entender o lúdico como elemento estrutural da estética do artista, o que, posteriormente, ressurgiria nas experiências neoconcretas.

Nesse sentido, vale acompanhar a descrição meditativa de Pedrosa acerca das experimentações de Calder com o arame, “material que por suas propriedades está nos limites extremos do campo específico da escultura” (2000, p. 54). Trabalhando e pensando com esse material insólito para o contexto escultórico, o norte-americano consegue alcançar algo que Pedrosa chama de “transparência do volume” – elemento fundamental para os escultores concretistas –, uma vez que a escultura poderia ser vista de todos os lados, simultaneamente. E o crítico não hesita em dizer que o artista norte-americano alcança *brincando* essa organização espacial do objeto.

Na década de 1940, quando escreve seus artigos sobre Calder, Mário Pedrosa já é um militante bastante engajado na defesa da arte abstrata e, por isso, valoriza na brincadeira dos objetos de Calder a sua “atração irresistível pelo mundo das formas abstratas puras” (2000, p. 58). Nesse sentido, aponta que a sensibilidade estética do norte-americano não se atrela tenazmente à escultura, mas sim à pintura: uma de suas influências decisivas é Mondrian, cuja calma espacial fez com que Calder se encantasse pela abstração. Quer dizer, tudo se passa como se a redução das figuras a formas geométricas, iniciada nas pesquisas de Cézanne, culminasse nas brincadeiras de Calder que, do alto de seu momento histórico, pode prescindir da representação e jogar

o neoconcretismo e cinema novo, é possível considerá-los como elementos do mesmo impulso de desprovincianização.

escultoricamente com aquelas mesmas figuras geométricas, esferas, esferoides, círculos e discos.

Para Pedrosa, esse é o caminho para a *criação pura*, já que Calder desembaraça-se dos problemas restritos à escultura e transita entre diversas artes para compor seus objetos. Dessa forma, quando o artista norte-americano formula os seus móveis, traz as referências da *pintura* na utilização das cores, preconizadas sobretudo por Mondrian; insere o movimento real, quando o móvel é acionado por um motor ou pela natureza, pelo vento, aproximando-se assim da *dança*; permite que a obra-móvel altere-se, mude a cada movimento, encerrando em sua forma também a dimensão do tempo, tão cara à *música*.



Figura 3: Mais recente reunião de ensaios sobre arte de Mário Pedrosa, volume organizado por Lorenzo Mammi (2015). Fonte: Cosac Naify.

Assim, Calder toca na questão da pura criação de formas – algo que, para Mário Pedrosa, não é nada menos do que “a procura metafísica da realidade não-contingencial das coisas” (2000, p. 61). A busca das formas, afastadas de qualquer necessidade de representação, associa-se, para o crítico, a um “movimento cósmico”: trata-se da possibilidade de criar, ou de se aproximar

da criação, de um universo (ou *do* universo) a partir da pesquisa formal⁹. Quer dizer, para Pedrosa, nesse momento, as funções da arte moderna não eram nada modestas. Em “Tensão e coesão na obra de Calder”, por exemplo, os movimentos dos móveis do artista norte-americano, nos quais as formas abstratas flutuam no ar, são associados pelo crítico à “atração dos corpos celestes” ou “à especulação dos filósofos”, ou seja, essa busca artística pelas formas abstratas é associada, em pé de igualdade, à formulação do conhecimento e ao mundo da ciência. Novamente, percebe-se as potencialidades que Mário Pedrosa vislumbra nas pesquisas estéticas da modernidade, dentro das quais a obra de Alexander Calder atua como uma espécie de ponto de chegada.

Cerca de vinte anos depois dos escritos sobre o artista norte-americano, o crítico se debruçará sobre as chamadas neovanguardas, em contexto brasileiro. Com um entusiasmo nada nostálgico, Mário Pedrosa não hesita em observar com bons olhos as obras de jovens como Hélio Oiticica e Antonio Dias, balizando seu ponto de vista a partir de suas reflexões sobre Calder.

Em “Os projetos de Hélio Oiticica”, Pedrosa faz alguns comentários interessantes sobre a instituição do museu: esse espaço não deveria apenas guardar e expor obras, mas funcionar como “laboratórios de experiências culturais” (2004, p. 341) e a produção de Oiticica seria um bom exemplo dessa concepção, flagrante é o experimentalismo em sua estética liberta da moldura do quadro e à procura do espaço real. Porém, ao observar as obras não apenas de Oiticica, mas também de Mira Schendel e Lygia Clark, o crítico deixa para trás as associações entre pesquisas formais e constituição de um/do cosmos. As obras dos jovens brasileiros parecem fazer os pés de Pedrosa tocarem o

⁹ Esse é um dos poucos pontos sobre os quais Otília Arantes discorda de Pedrosa: “Um cosmos em pleno mundo moderno, a sua antítese mais acabada? Subscrevendo essa convicção do artista [Calder], nosso crítico, por outro lado tão impregnado pelas teorias explicativas as mais rigorosas, deixava-se arrastar pela báscula característica da reação ao desencantamento do mundo que os teóricos da modernização ocidental costumam assinalar” (2004, p. 71). Vale ressaltar, todavia, que essa confiança na “relação cósmica” da criação artística seria, em pouco tempo, reavaliada por Pedrosa a partir do atrito com o momento histórico.

chão, uma vez que o crítico vislumbra nessas obras algo que, se não tem a dimensão cósmica do movimento dos astros, não é menos importante para a vida: o reencontro do homem consigo mesmo, o contato com uma experiência humana em meio a uma sociedade mecanizada.

Não que a dimensão lúdica e a proposta de criação pura estivessem fora do horizonte de preocupações dos artistas brasileiros. Ao contrário, para Pedrosa, tanto os *penetráveis* de Hélio quanto os *bichos* de Clark fazem com que o espectador, ao participar da obra, integre-se “com um mundo poético ou mágico (...) liberado do cotidiano, em si mesmo, isto é, na vivência original da experiência primeira” (2004, p. 343). Tanto em Clark quanto em Schendel, Pedrosa observa aquela extrapolação do universo do quadro ou da escultura existente em Calder, aproximando-as da música. Os *bichos* de Lygia Clark, sobretudo, modificam-se no tempo-espaço, à medida que o espectador os “altera, deforma, conforma, recria” (2004, p. 351).

Porém, o que faria com que Mário Pedrosa abaixasse o tom das pretensões da arte moderna em contexto brasileiro, chegando a considerar a obra de Hélio Oiticica como “pós-moderna”, num ensaio – pioneiro no uso do termo – publicado em 1966? Como a potencialidade cósmica das pesquisas formais modernas se perdeu no tempo entre 1940 e 1960, no espaço entre os Estados Unidos e o Brasil? Afinal, para Pedrosa não eram os *penetráveis* e *parangolés* de Oiticica “brinquedos privilegiados”, como os móveis de Calder? Qual seria a diferença, portanto, entre os brinquedos de cá e lá?

Ora, para um homem interessado nos problemas de seu tempo, como Mário Pedrosa, a marcha do processo histórico baliza constantemente as concepções estéticas. Em um país em convulsão social, como é o Brasil dos anos 1960, a materialidade da vida parece trazer o cosmos ao chão, e, antes de encontrar o universo, o homem deve olhar para si: entre Mondrian e a escola de samba da Mangueira, “a beleza, o pecado, a revolta, o amor” (2004, p. 360) dão o tom de uma estética como a de Oiticica.

Em “Do pop americano ao sertanejo Dias”, também escrito após o golpe de 1964, certos elementos que não encontrávamos constantemente na reflexão crítica de Mário Pedrosa, por muito tempo militante da arte abstrata, vêm à luz: a noção de *subdesenvolvimento*, formulada pelas ciências sociais por volta da década de 1950, aparece como elemento crítico que diferencia a obra de Antonio Dias da franca adesão à forma mercadoria da *pop art* americana. A presença ostensiva da “cor local” parece finalmente ir ao encontro do pensamento de Pedrosa, mas não como utopia modernista-desenvolvimentista: a “grossura do real”, a baixaza do país pós-golpe *têm de invadir as experiências estéticas e críticas*, pois a possibilidade de um mundo novo parece se perder com a série de cortes operados pela ditadura civil-militar de 1964.

Sempre conectado com seu tempo, não seria exagero dizer que as mesmas categorias de que Mário Pedrosa se vale para caracterizar a obra de Antonio Dias acabam aplicando-se também a sua crítica: “terrestramente, subdesenvolvidamente”, a modernidade chega a seu fim como experiência potencialmente libertadora. Diante da “matéria irreprimível” do golpe – dos golpes brasileiros, que se desdobram até nossos dias –, a crítica de Pedrosa em 1967 vai ao encontro da obra do “sertanejo Dias”: uma solução não é proposta, mas é reavivada “nele, em nós, nos outros, a perplexidade do mundo e o inconformismo da vida” (1998, p. 372).

Obviamente, o que Pedrosa chamou aqui de “pós-moderno” não possui as conotações que, na década de 1970 e sobretudo 1980, o debate em torno do termo traria. De todo modo, a intuição do crítico – percebendo o desmanche do projeto moderno à medida em que as obras dos brasileiros aterrissavam deliberadamente no chão histórico – precisaria ser recuperada, a fim de revelar sua potente atualidade. Dizendo de outro modo, por sua estranha configuração, na qual o projeto moderno se esgotou antes mesmo de se formar, o ponto de vista brasileiro poderia contribuir mais uma vez para a compreensão global desse momento ainda de difícil definição, ao qual se convencionou chamar de pós-modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicações impressas

- Candido, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literárias. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; 2008, p. 117-146.
- Arantes, O. Mário Pedrosa: itinerário crítico. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify; 2004.
- Mota, C. G. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica. 4. ed. São Paulo: Editora 34; 2014.
- Pedrosa, M. Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III (org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp; 1998.
- _____. Bienal de cá para lá. In: Arte: ensaios (org. Lorenzo Mammi). São Paulo: Cosac Naify; 2015, p. 440-508.
- _____. Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV (org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp; 2000.
- Schwarz, R. Fim de século. In: Sequências brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras; 1999, p. 155-162.

Fontes eletrônicas

- Lobato, M. Paranoia ou mistificação? (1917). Disponível em: < <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html> >. Acessado em 24 de julho 2018.



Paisagens Internas

Paisajes Internos

Interior Landscapes

Ilana Bessler

*Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
ilanabessler@gmail.com*

Resumo

No contexto das narrativas visuais proponho pensarmos imagetivamente as possibilidades das fronteiras contemporâneas. O espaço entre, o tempo entre. As fotografias remetem a espaços e tempos de construção de experiência e memória. Momentos contemplativos onde nossas paisagens internas, já experimentadas, podem atuar ressignificando constantemente o presente. Essas fotos são resíduos de outros projetos (Habitado e Unlived Memories) e foram ressignificadas nessa edição. Mostrando também o lugar e a abrangência de possibilidades das imagens produzidas e como a fotografia se comporta quando é deslocada da sua significação primária. A abertura e o ganho de interpretações e experimentações que se pode ter a partir de uma foto é imenso. Esse ensaio é sobre tudo isso. Sobre tantas possibilidades que existem em uma foto. É sobre fazer fotografia e olhar fotografia.

Palavras-Chave: Fotografia. Narrativa imagética. Memória. Fronteira. Landscape.

Resumen

En el contexto de las narrativas visuales propongo pensar las imágenes de las fronteras contemporáneas. El espacio entre, el tiempo entre. Las fotografías remiten a espacios y tiempos de construcción de experiencia y memoria. Momentos contemplativos donde nuestros paisajes internos, ya experimentados, pueden actuar ressignificando constantemente el presente. Estas fotos son residuos de otros proyectos (Habitado y Unlived Memories) y se han ressignificado en esta edición. También muestra el lugar y el alcance de posibilidades de las imágenes producidas y cómo la fotografía se comporta cuando es desplazada de su significación primaria. La apertura y la ganancia de interpretaciones y ensayos que se pueden tener a partir de una foto es inmenso. Este ensayo es sobre todo eso. Sobre tantas posibilidades que existen en una foto. Es sobre hacer fotografía y mirar la fotografía.

Palavras-Clave: Fotografía. Narrativa imagética. La memoria. Frontera. Paisaje.

Abstract

In the context of visual narratives I propose to think imagetically the possibilities of contemporary borders. The space between, the time between. The photos refer to spaces and experience and memory construction times. Contemplative moments where our internal landscapes, already experienced, can act constantly giving new meaning to the present. These photos are the remains of other projects (Habitado and Unlived Memories) and have been re-signified in this edition. Also showing the place and scope of possibilities of the images produced and how photography behaves when it is displaced from its primary significance. It's immense the openness and gain of interpretations and experimentations that one can have. The essay is about all this. About so many possibilities that exist in a photo. It's about doing photography and looking at photography.

Keywords: Photography. Imagery narrative. Memory. Border. Landscape.



Figura 1: Vista Pro Mar #1. Foto: Ilana Bessler



Figura 2: Vista Pro Mar #2. Foto: Ilana Bessler



Figura 3: Vista Pro Mar #3. Foto: Ilana Bessler





Figura 4: Vista Pro Mar #4. Foto: Ilana Bessler





Figura 5: Montanhas #3. Foto: Ilana Bessler



Figura 6: Montanhas #1. Foto: Ilana Bessler

Figura 7: Montanhas #2. Foto: Ilana Bessler



Figura 8: Montanhas #4. Foto: Ilana Bessler

Figura 9: Jardim #2. Foto: Ilana Bessler



Figura 10: Jardim #3. Foto: Ilana Bessler



Figura 11: Jardim #1. Foto: Ilana Bessler





Figura 12: Jardim #4. Foto: Ilana Bessler





Figura 13: Observação do Céu #1. Foto: Ilana Bessler



Figura 14: Observação do Céu #3. Foto: Ilana Bessler

Figura 15: Observação do Céu #2. Foto: Ilana Bessler

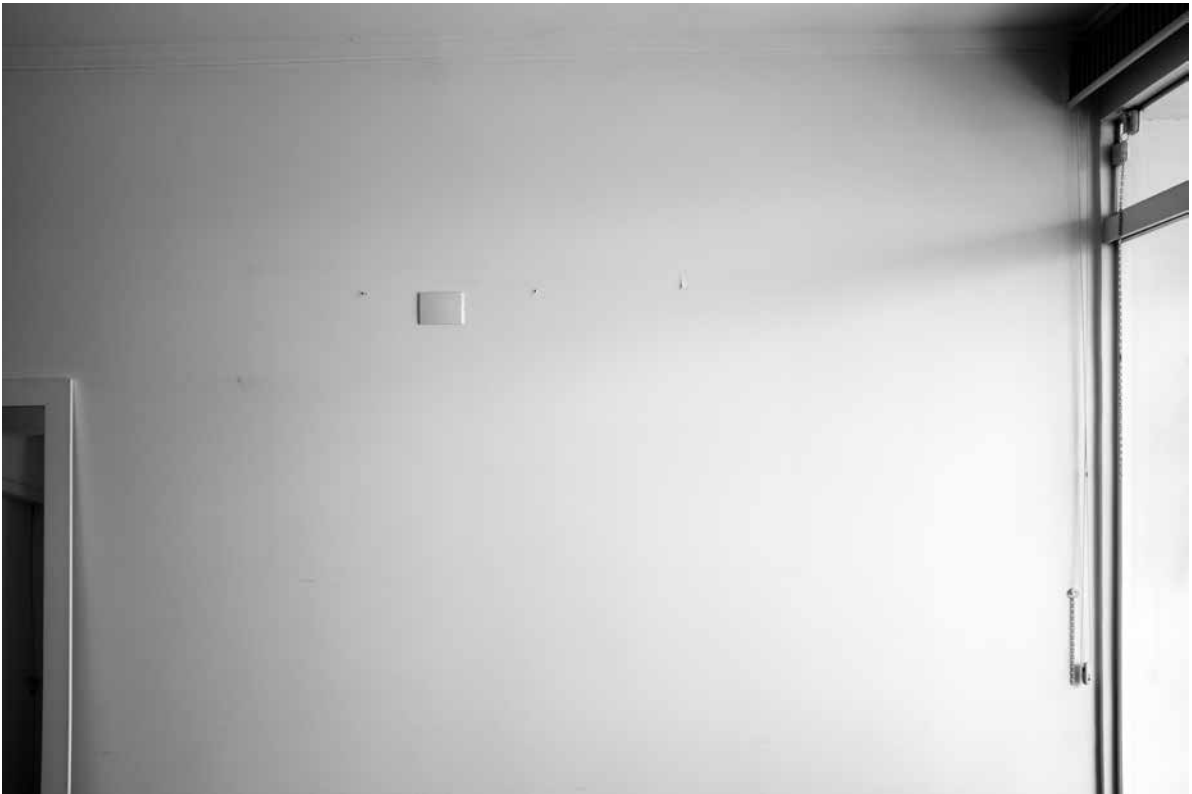
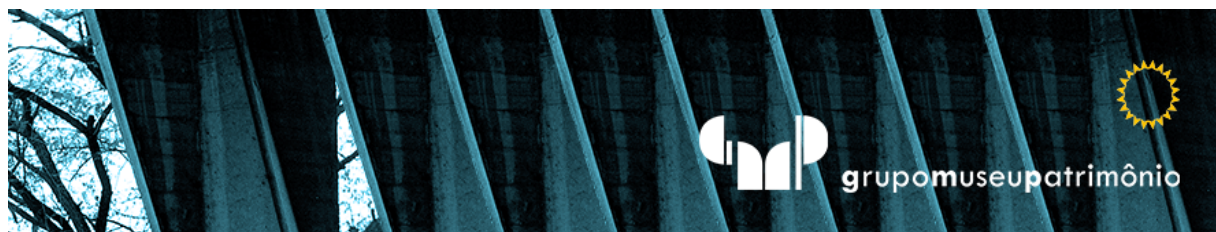


Figura 16: Observação do Céu #4. Foto: Ilana Bessler



“Plante (n)a Praça”: anotações
sobre o processo de construção
colaborativa de um jardim

“Plante na Praça”: notas sobre el proceso
de construcción colaborativa de un jardín

“Plante na Praça”: notes about
collaborative construction process
of a garden

Andressa Rezende Boel

*Doutoranda no Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas, Campinas, Brasil. andressa.boel@gmail.com*

Resumo

Este ensaio visa refletir sobre a produção em *site oriented art* e algumas teorias da arte, tais como Estética Relacional, Arte Colaborativa e Arte produzida em contexto a partir de uma ação artística, *Plante na Praça*. Iniciada em 2014 em uma praça de Uberlândia-MG, a ação visou criar coletiva e colaborativamente um jardim, bem como potencializar diferentes maneiras de “usos” para a praça. Com esse exercício de escrita e prática artística, considero que ações artísticas relacionais e colaborativas, como esta, devem ter autonomia enquanto produções no campo efêmero e volátil das artes, não se justificando a criação de produtos posteriormente apenas com a intenção de imortalizar ou institucionalizar a ação enquanto produção artística.

Palavras-chave: *Plante na Praça*. *Site oriented art*. Arte Colaborativa. Arte Contextual. Arte Relacional.

Resumen

Este ensayo pretende reflexionar sobre la producción sobre *site oriented art* y algunas teorías del arte, como la estética relacional, el arte colaborativo y el arte producidos en contexto a partir de una acción artística, *Plante na Praça*. Iniciada en 2014 en una plaza de Uberlândia-MG, la acción tuvo como objetivo crear colectiva y colaborativamente un jardín, así como potenciar diferentes formas de "usos" para la Plaza. Con este ejercicio de escritura y práctica artística, considero que las acciones artísticas relacionales y colaborativas, como ésta, deben tener autonomía mientras que las producciones en el campo efímero y volátil de las artes, no justifican la creación de productos posteriormente Con la intención de inmortalizar o institucionalizar la acción como producción artística.

Palabras- clave: *Plante na Praça*. *Site oriented art*. Arte colaborativo. Arte contextual. Arte relacional.

Abstract

Here I reflect about the site oriented art production and some theories of art, such as Relational aesthetics, Collaborative art as well as art produced through the artistic action named “Plante na Praça”. This action has started back to 2014 in a plaza of Uberlândia – MG. The goal of the action was creating a garden collaboratively and encourage the different ways of using the plaza. Taking together this text and the artistic practice aforementioned, it is worthy highlight that relational and collaborative artistic actions have this place despite of its ephemeral nature. Thus, it is unimportant that this kind of artistic action result in a material product that perpetuates and institutionalize the action.

Key-words: *Plante na Praça*. *Site oriented art*. Collaborative art. Contextual art. Relational art.

“**N**ão faz diferença se isso for chamado ativismo, crítica social, molecagem, autopromoção ou arte” é o que Allan Kaprow (1976, p.36) constata sobre a produção em arte em seu tempo, e é o que ainda ressoa em *Plante na praça*, em muitos trabalhos artísticos atuais, em escritos sobre arte na produção contemporânea e nesse exercício reflexivo que segue. Abordo nesse ensaio, sob uma perspectiva fluida, em especial, trabalhos ou ações que se aproximam do campo aberto de experimentações em *site oriented art*, onde se constrói junto e onde o trabalho artístico é diretamente influenciado pela comunidade vivenciadora do local. Coloco em foco os “modos de fazer” em colaboração entre artistas e participantes¹ da ação, bem como a produção e criação a partir do contexto em que se insere, a materialidade do trabalho e sua possível efemeridade.

¹ Utilizarei frequentemente nesse texto o termo *participante* me referindo ao sujeito que integra, aquele que acrescenta sua parte ao todo. O participante pode se figurar como interventor e interferir diretamente nos espaços, ela/e pode colaborar, interagir e articular na construção e na partilha do ambiente da ação artística somando para a totalidade onde está inserido. Mas por outro lado, também é participante quem opta por não intervir, mas frequentar ou estar presente no lugar/ação artística.

Faço maiores observações em torno de *Plante na Praça*, trabalho artístico relacional e colaborativo, que visa/visou tecer uma parceria direta com uma determinada comunidade frequentadora da Praça Said Chacur, localizada em Uberlândia, em Minas Gerais. Trata-se de uma ação iniciada em fevereiro de 2014, a qual durante oito meses estive presente diariamente, mas que, apesar de minha menor frequência nos tempos atuais, se mantém contínua.

Antes de qualquer apontamento, atesto que as ações artísticas urbanas em colaboração com comunidades se justificam por movimentar os espaços não institucionais da arte, contaminam a cidade com a arte e a arte com a cidade, usando como principal tática a interferência no espaço aberto e no cotidiano se aproveitando de alguma brecha que se abre em alguma situação de vida do cidadão. O cidadão muitas vezes é físgado, pego de surpresa, pois ele apesar de não buscar arte visitando o museu, se distrai com ela em algum lugar qualquer da cidade, muitas vezes sem nem saber do que se trata.

Plante (n)a praça

A Praça Said Chacur se localiza no Santa Mônica, um bairro de classe média e relativamente antigo na história de Uberlândia-MG. Ainda é um local com pouca infraestrutura onde, quando a grama está alta, por pouco não é confundido com um lote baldio, o que também acontece com outras praças da região. Segundo moradores do entorno, desde os anos 1980, eles vão conquistando pouco a pouco melhorias para o espaço. Relatam também que, no passado, a praça era bastante frequentada para consumo de drogas e é local de diversos tipos de violência.

Se durante o dia o sol é muito forte e existe pouca sombra, e se à noite a iluminação é insuficiente, não sobram muitos momentos para frequentar a praça. A existência de poucos bancos contribui para que as pessoas não permaneçam lá por muito tempo. A soma de todos esses fatores faz com que a praça seja pouco frequentada, e, quando ocorrem visitas, acontecem em curtos intervalos de tempo.

Considerando esse contexto de falta de infraestrutura, sujeito ao abandono e aos mais variados tipos de violência, ao se infiltrar na realidade local da Praça Said Chacur, *Plante na Praça* apostou em habitar e “tecer junto” um *site* com as pessoas que, conhecendo a ação, se prontificavam a interferir na estrutura da praça e a propor novas atividades ou interferências no planejamento urbano. O convite inicial feito por *Plante na Praça* foi para que os frequentadores do local colaborassem ativamente da criação de um jardim coletivo e partilhado, onde cada um poderia compor o seu próprio canteiro com as plantas que escolhesse. Além disso, todos estavam livres também para criar novas maneiras de usar a praça, de acordo com seus desejos. A partir desses estímulos, *Plante na Praça* foi se inserindo nesse contexto.

Para conquistar a confiança e o auxílio dos colaboradores foram empregadas basicamente quatro estratégias:

A primeira foi o plantio de oito canteiros de girassóis. O girassol foi escolhido por desabrochar flores de grande porte, amarelo vivo, intenso e chamativo. Considerou-se também seu rápido desenvolvimento, pois em três meses a flor já desabrocha. Não só usada para a alimentação, o girassol também é participante do imaginário coletivo. Essa flor de característica solar se movimenta acompanhando o sol durante todo o giro da Terra, e, na cultura popular, representa vitalidade, luz e felicidade.

A segunda estratégia foi a presença diária durante o plantio e todo o desenvolvimento dos canteiros de girassóis, adubando e regando. Estar presente na praça me fez passar do estado de uma “pessoa desconhecida” para uma “pessoa comum” e parte integrante daquele local, isso me permitiu conhecer, conversar, convidar, auxiliar e iniciar novos colaboradores no *Plante na Praça* por algum tempo.

A terceira estratégia foi a criação de placas para cada canteiro que era plantado (Figura 1). As placas amarelas eram feitas para os canteiros de girassóis e placas brancas para os canteiros dos “plantadores” espontâneos. De maneira não impositiva, as placas sugeriam que todos estavam livres para

cuidadas plantas e sinalizavam que os canteiros pertenciam a todos e que qualquer pessoa poderia contribuir e partilhar do seu florescimento.



Figura 1: Canteiro de girassóis. Detalhe de Plante na Praça em 2014.
Fonte: Andressa Boel.

A quarta estratégia foi a criação de uma espécie de *Praça Virtual*, ou seja, uma página no *Facebook*[®], onde era possível um contato extra-praça entre os colaboradores, já que nem sempre nós nos encontrávamos lá. A página na internet também tinha a importante função de divulgação de fotos de atividades, mudanças ou micro-ações produzidas/vivenciadas na praça, para

que todos pudessem acompanhar de perto o processo e também para que fossem estimulados a intervir no local. A página estimulava também os visitantes a se fotografarem e postarem em suas próprias páginas sociais.

O *Plante na Praça* também apoiou diversas iniciativas, que iam além do plantio e que foram surgindo de outros colaboradores, a fim de diversificar os usos da praça, ou mesmo torná-la mais agradável para a convivência. Por exemplo, a instalação da *Biblioteca Pública*² (Figura 2), o *Trocando Palavras*³ (Figura 3), o *curta-vida-curta*⁴, varais de leitura, a pintura das árvores para clarear o ambiente, a coleta de lixo e o incentivo a não sujar o gramado, entre outros, que veremos mais adiante.

²A *Biblioteca Pública* é uma casinha de cachorro suspensa e fixa em uma árvore da praça. Foi adaptada para guardar e/ou trocar livros, todos podem deixar ou levar a qualquer momento.

³O *Trocando Palavras* surgiu após a *Biblioteca Pública*, talvez como uma evolução dela. Seus idealizadores entenderam que a biblioteca fixa não promovia o encontro e a troca de experiências de leitura. Funcionou como um evento, que ocorria sempre de manhã, no último domingo do mês, onde todos podiam tomar café da manhã juntos, doar, trocar, emprestar livros e conversar sobre as leituras.

⁴O *curta-vida-curta* foi um dia artístico-festivo que aconteceu em um final de semana na praça, durante os últimos dias de vida dos girassóis que estavam plantados nos canteiros. Os artistas convidados promoveram trabalhos com características transitória/efêmera e colaborativa no contexto da praça, no qual todos os frequentadores foram convidados a interagir.



Figura 2: Biblioteca Pública instalada por participantes da ação. Plante na Praça em 2014. Fonte: Andressa Boel.



Figura 3: Trocando Palavras, esse evento em especial contou com a participação de um grupo de música latino americana Munay Kawsay e exposição de telas. Vivência em Plante na Praça em 2014. Fonte: Andressa Boel.

Enfim, *Plante na Praça* visava a convidar os frequentadores do local a conviver e a aproveitar o ambiente, se importando mais com a vivência na praça durante o processo de construção do jardim do que com o resultado físico dele (Figura 4).



Figura 4: Plantio de canteiro Zona da Amoreira por moradoras da região. Vivência em Plante na Praça em 2014. Fonte: Andressa Boel.

Site fértil, terra acolhedora

O *site-specific*, em sua primeira concepção é construído para um lugar físico específico. Nessa modalidade prevalece “uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização” (Kwon, 2008, p. 167). Em espaço palpável, o espectador se insere e experimenta a obra espacial e corporalmente. O lugar onde o *site* se instala faz parte de seu entendimento, a obra e seu sentido estão intimamente intrincados ao lugar.

Em um segundo momento, o *site* deixa de se formatar apenas às condições físicas do lugar e passa a ser articulado a partir de questões sociais, econômicas, políticas, históricas ou conceituais. Além disso, essa nova conjuntura em que o *site* se apresenta é fortemente desestetizada, se despreocupa com o prazer visual, é desmaterializada, no sentido de não se ocupar com a produção ou duração de objetos resultantes do *site*, pois prioriza o lado processual da ação artística. Inclusive, ainda segundo Miwon Kwon, o *site-oriented* dá prioridade ao âmbito discursivo das relações e trocas que se dão entre os participantes durante o acontecimento presente e presencial. Em outras palavras, para que ele aconteça, depende diretamente da colaboração do público, se dedica a contaminar a vida com a arte, o que o leva muitas vezes a acontecer/ser proposto para lugares cotidianos, fora do ambiente artístico institucional.

Para a/o artista que decide trabalhar nesse âmbito discursivo, a processualidade do trabalho envolve novos termos de ação, que antes não eram usados na produção objetual, tais como: “negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar, etc” (Kwon, 2008, p. 178), pessoas e poderes públicos que compartilham do mesmo espaço que se deseja ativar. Junto com essas novas atividades que desempenha, a/o artista pode se travestir no que seriam novas profissões e assumir “novos fazeres”, o que o torna, segundo, Ricardo Basbaum (2005) um “artista-etc” ou, de acordo com Kaprow, um “a-artista”.

Podemos existir apenas por um momento, como o não-artista, pois quando a profissão de arte for descartada, as suas categorias internas perdem o sentido, ou irão ser no máximo antiguidades. Um a-artista é alguém que está interessado em mudar de atividade, em modernização. [...] Tornar-se, por exemplo, um contador, ou um ecólogo, um piloto de acrobacia, um político, um vagabundo de praia. Nestas diversas categorias, os tipos de arte que discutimos iriam operar indiretamente, como uma memória em código, que, ao invés de programar uma trajetória específica de comportamento, iria abrir uma atitude de deliberada diversão em todas as atividades profissionais, que estão bem além das a-artes. Misturar os sinais, talvez. (Kaprow, 1976, p. 35)

Em *Plante na Praça*, eu era reconhecida facilmente como uma jardineira, paisagista ou alguma profissional ligada à preservação da natureza, mas também era uma espécie de pomba correio mutante e adaptada àquele

ambiente um “correiro elegante”, telefonista sem fio, designer de placas, carpinteira com afinidade para gambiarras, fotógrafa de família, enfim, uma (a-)artista que, como todas as pessoas na vida, em algum momento se dedicam e acumulam diversas funções.

O *Plante na Praça* se infiltrou não só no lugar físico, mas plantou sementes na política do lugar, este que é “forjado pelo cruzamento de processos sociais, econômicos e políticos” (Ribeiro, 2012, p. 55), se infiltrou nas relações e interações que já existiam e que se davam no espaço da Praça Said Chacur. A meu ver, nessa prática, o *site oriented art* nasce a partir da entrada de um “agente ebulidor”, alguém que leva uma semente de erva daninha ou proposta e faz com que as relações se modifiquem, hibridizem-se ou se intensifiquem adubando-as, esperando que algo floresça. O *Plante na Praça* aconteceu e acontece a partir da articulação do contexto convivial do “fazer-plantar” que, como consequência, nutriu o pertencimento e a afetividade dos frequentadores com relação à praça. “Conviver” e “modificar” o ambiente aos seus padrões estéticos/afetivos fez com que os frequentadores desenvolvessem maior afetividade pelo ambiente da praça, além de fortificar a sociabilidade local.

Consideramos, a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o artista como catalisador e agenciador que “acrescenta sempre novas variedades ao mundo”, ele “é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação aos perceptos ou as visões que nos dá” (2010, p. 207). *Plante na Praça* é um bloco de sensações que existe por si mesmo: afecto vivo em contínua mutação para os que o constroem, por se tratar de uma ação coletiva (não apenas minha enquanto artista ou a-artista) se reformula de ciclo em ciclo, por cada colaborador ou por cada pequena ação, mas sem perder sua essência; se constitui de percepto vivo mutante para os que convivem com ele, mas se mantém independente do estado de quem o experimenta.

A processualidade do ato/trabalho artístico supõe o agenciamento de vontade(s) criadora(s), ou seja, a invenção de outras ou novas práticas que visam a um modo de existência compartilhada entre variedades de espécies.

Propõe-se o coletivo, além da comunidade, na medida em que se realiza na confluência, na colaboração de diversos sujeitos⁵ interferentes. O agenciamento da(s) vontade(s) e produção criadora dada em ação coletiva é sempre intercomunicativa e intermodal⁶. Enquadro-me, enquanto (a-)artista, na função de agente ebulidor inicial, quando convidado para a ação, e, catalisador permanente junto com os outros sujeitos que compõem esse coletivo dado pelo e no processo construtivo, que dão continuidade à ação. As proposições e as ações concretas e colaborativas surgem no processo de agenciamento coletivo/individual propulsor das relações intermodais que se efetivam e deixam suas marcas ao construir *Plante na Praça*.

O *Plante na Praça* optou por ocupar espaços e produzir um ambiente de trocas, onde a arte não está restrita apenas à observação, onde o “espectador” pode ser participante ativo e constituinte da experiência artística. Propõe-se a vivência coletiva, interferindo no cotidiano de quem é tocado por ela. A ação se constitui a partir de objetos ordinários e precários, desvia o foco de atenção da apreciação física para a experiência relacional estética⁷.

Com relação à partilha e à processualidade tematizada por esse tipo de ação, resgato a Arte Ambiental de Oiticica, aquela que está “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja

⁵ Lúcia Pimentel (1999, p. 75) define o Sujeito como “um complexo individuado que perfaz uma personalidade, sendo o processo de subjetivação a produção de um modo de existência”. Considera-se aí a subjetividade do(s) indivíduo(s) e a subjetividade do(s) grupo(s), que se tornam agora “sujeitos”, uns para os outros; sujeito sempre supõe, portanto, agenciamentos de subjetivação, um modo de existência.

⁶ As ações são intercomunicativas por serem pensadas e produzidas coletivamente em longos períodos de tempo, portanto os sujeitos/participantes se comunicam, mesmo que não se encontrem fisicamente, por sinais, marcações ou objetos deixados. As ações também são intermodais por cada participante/colaborador do coletivo utilizar de sua particularidade construtora para construir o que planeja, no geral, são diversos os modos de construir dos colaboradores do coletivo edificador do *Plante na Praça*.

⁷ A experiência estética é entendida aqui como a vivência junto à ação artística. É o resultado do encontro entre a ação artística e o colaborador/ participante e/ou observador/espectador, acontece quando ele está diante ou contribui na ação, é o que ele deixa e o que ele leva dela.

participando como estrutura” (Oiticica, 1986, p. 76). Para esse tipo de obra, faz-se necessário a criação de “ambientes”, a experiência tátil e as relações físicas se tornam naturais em espaços livres que possibilitam e incentivam tanto a “participação” quanto a “intervenção criativa do espectador”. Em *Plante na Praça*, o ambiente “estático” / “transformável” criado é uma espécie de jardim construído coletivamente, que é ao mesmo tempo provocador e resultante das diversas interações e encontros nesse ambiente.

Hélio Oiticica acrescenta que seu programa é “antiartístico” e que o objetivo do artista é motivar a criação e a colaboração do interator em detrimento da criação objetual para a contemplação. Para Oiticica (1986), a arte ambiental está diretamente relacionada a uma derrocada das modalidades artísticas tradicionais não contaminadas e proposta de uma modalidade artística total com os mais variados materiais, em que se propõe a interação do espectador, que se torna, conseqüentemente, participante. A interação está sujeita ao comportamento individual do interlocutor, que pode somar ativamente com a proposta do artista ou decidir por não interagir.

Em *Plante na Praça* as vivências se dão no convívio e ações diárias do plantio, adubação e rega das plantas. Ao mesmo tempo em que se experimenta e se cria as possibilidades explorando o ambiente que a praça oferece, as relações de amizade e inimizades se desabrocham nesse convívio. O termo “exposição” igualmente não está de acordo com os conceitos que o *Plante na Praça* busca refletir, pois, além de a experimentação não acontecer no espaço institucional da arte, propõe-se a construção de um ambiente menos austero, onde o participante se sinta à vontade para interagir, conversar, tatear, interferir diretamente na ação. Objetos banais, tais como plantas, placas, sementes, água, terra, dentre outros, são objetos ativadores, que visam atrair os colaboradores para a interação. O foco da ação artística está nas relações que se estabelecem entre as pessoas e na vivência despertada pelo manusear os materiais percíveis ou simplesmente na experiência de aproveitar a praça.

Tendo como ponto de partida a reflexão filosófica materialista proposta por Nicolas Bourriaud, a criação da forma acontece durante a colisão e o engavetamento de átomos. Não necessariamente, mas, com sorte, o engavetamento pode ser responsável pela criação de um “mundo”, ou um jardim. Para que esse “mundo” permaneça ordenado, é necessário que essa ligação atômica seja duradoura. Nessa perspectiva, a arte “vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (2009, p.29). Ao transpor a teoria para a prática da praça, deve-se imaginar em cada átomo uma pessoa que por algum motivo desvia sua rotina para vivenciar aquele ambiente. Lá ela encontra outra(s) pessoa(s) no mesmo estado e embarca(m) em “conversas de canteiro”. Elas criam ligações duradouras e, a partir de um “fazer comum”, aproveitam a praça em seus mais diversos e possíveis modos de fruição. Essa suposição - em plano concreto, porém imaterial - faz com que o *Plante na Praça* seja um modelo de mundo viável ou um potente jardim com grandes chances de se tornar floresta.

De um modo geral, a Estética Relacional formulada por Bourriaud consiste em “julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (2009, p. 151). É definida como “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” (2009, p. 151). Em confluência com o que foi apresentado, considero que o *Plante na Praça* mantém suas raízes em campos jardinsos abertos e constrói o lenho de suas plantas tendo como forma os “encontros fortuitos e duradouros” (Bourriaud, 2009, p. 27), relações sociais e afetivas – simbólicas e estéticas - que se desenvolvem no decorrer desses processos que são direcionados e dirigidos pelo rastro de seiva deixado por cada participante ativo.

Tendo isso em mente, entendo que no plano material de *Plante na Praça* estão o território da praça, os canteiros, as flores, as árvores e as sementes (orgânico compartilhado), os regadores, as mangueiras, as torneiras, as placas e os objetos decorativos (objetos de uso compartilhado). O plano estético está na zona de composição entre o real e o imaginário, imprevisível, mas passível de apreensão

pelas marcas das ações do convívio construtivo, pelo vestígio das relações comunicantes que moldam o território na realização do modo de existência do trabalho em tempo não contínuo, de movimento intervalar, de intervenção.

Nesse caso, apesar de efêmero, o plano material é anterior ao plano estético. Esse último, apesar de ser mais consistente, é dependente do primeiro. É necessária a existência de ambos os planos, para se criar uma zona de indeterminação e metamorfose, para se chegar ao “acontecimento”, uma vez que, segundo Bourriaud, a forma da arte na contemporaneidade vai além de sua materialidade, de sua objetualidade expositiva.

Em resumo, supondo que um pintor pode utilizar pinceis tela e tintas para produzir uma pintura, um escultor pode usar o mármore, o cinzel e o martelo para produzir uma escultura, ações como o *Plante na Praça* são o resultado dos agenciamentos de artistas e dos colaboradores em torno de objetos, nesse caso, a praça, terra, plantas e etc., ou seja, os objetos são os instrumentos de construção e a “obra” é de fato o próprio acontecimento fluido das ligações e ações que se dão no dia a dia dessa produção coletivizada. A “obra” não está nos objetos do processo e nem no que pode vir a ser construído depois disso ou fora desse contexto, ela está dissolvida no tempo de vivência e nos desejos provocados e praticados naquele espaço. Tem como matéria as relações que se dão entre as pessoas.

Plante na Praça plantou uma semente, criou esperança nos moradores da região de que poderiam construir lá um jardim. Cuidar dos girassóis, ainda pequenos, levava os participantes ao plano imaginário, suspendia-os do convívio e de aspirações “convencionais” para a praça ou trazia usos para um lugar que era visto por algumas pessoas apenas como local de passagem. Ao embarcar no mundo do “fazer” e experimentar essa nova atividade, ativava-se o contemplar e o imaginar, por exemplo, que em breve desabrochariam grandes flores amarelas, tão fortes e impactantes quanto o sol que lhes acompanhava diariamente. Segundo Reinaldo Laddaga, o objetivo dos

trabalhos artísticos relacionais contemporâneos não é a construção de obras, mas a “produção colaborativa de desejos” (2012, p. 15).

A convivência na praça convida os frequentadores a se deslocarem de sua rotina, a realocarem-se na vivência desse lugar, que se torna território da arte, onde a vida e a arte não se separam, onde se começa a pensar a vida que a praça poderia assumir, o não planejado oficialmente, mas que a comunidade poderia efetivar ao compor o plano estético afetivo. Laddaga, em *Estética da Emergência*, sinaliza que ações artísticas colaborativas frutos de associações de longa duração entre (a-)artistas e participantes da ação formam alianças que podem modificar estados de estabelecimentos físicos, ou criar ficções envolvendo tanto a comunidade que produz diretamente quanto a comunidade em geral.

O *Plante na Praça* foi/é construído a partir de relações, nas quais o plano estético é dado pelo corpo social. A criação coletiva do jardim gera uma estética comunicativa, que aconteceu e acontece em contexto real e modificou o espaço onde se instaurou. Laddaga denomina produções colaborativas que envolvem mobilização social entre (a-)artistas e participantes em geral como “ecologias culturais”. As formações de ecologias culturais se assemelham às formações de micropolíticas, ou manifestações de grupos que fogem à ordem local comum formando um grupo de resistência, nesse caso, cultural e ativista.

Dentro dessa perspectiva, *Plante na Praça* não cria representações, lida com a realidade direta dos frequentadores da praça, começa a atuar, agenciar, ser ativista, negociar, incentivar, apaziguar etc. remendar, rasgar ou juntar partes dos retalhos desse tecido urbano em conjunto com os que se interessam em assumir, nessa construção coletiva, a partilha do espaço.

Considerando as produções artísticas que brotam a partir de um contexto cotidiano, de dado tempo, espaço e contexto sócio-político, é que nasce a Arte Contextual. Paul Ardenne (2002) elege como contextuais as ações que se dão no meio urbano sem um intermediário, constroem-se diretamente ligadas à realidade. Apresentam-se no “aqui” e “agora” por meio de ações colaborativas

propondo reflexões relativas à situação da vida no tempo e espaço em que estamos inseridos e onde elas são construídas.

A arte em contexto evoca a ação e a interação, considera que o espectador é um cidadão político e ativo, convida-o para interagir nos tramites da política urbana, incentiva-o a não se manter passivo nem diante da arte, nem da política estabelecida na cidade. Mesmo este tendo que adotar uma postura de interventor, assumindo sua responsabilidade ao ocupar o espaço público coletivo. O *Plante na Praça* visa polemizar os usos da praça, incentiva os frequentadores a assumirem esse espaço de convívio e reconstruírem seus usos da maneira que julgarem mais urgentes ou essenciais.

Brotos híbridos: relações e trocas

Voltando às práticas da arte relacional, Bourriaud critica o vínculo de convivência existente entre as pessoas na contemporaneidade, argumentando que é frio, desumanizado e reificado, que elas se tratam da mesma maneira como tratam as coisas. Em função de diversificar essas relações, alguns dos trabalhos artísticos contemporâneos são produzidos para um grande número de participantes, e privilegiam o encontro e o uso (em detrimento da contemplação) do espaço coletivizado e a interação, vivenciando o que o artista oferece.

Apesar de sinalizar que todo trabalho artístico possui algum grau em uma “escala de relacionabilidade”, alguns exigem mais e outros menos relações. Bourriaud descreve uma ruptura entre os artistas que produzem algo para ser visto (objeto) e os que produzem algo para ser usado, consumido ou vivido (evento). Tendo isso em vista, avança, compara as práticas da arte contemporânea com a maneira que se dão as relações econômicas atuais, na qual a valorização de mercado passa de bens para os serviços. Em outras palavras, o autor observa que os artistas usam como estratégia para desencadear as relações entre as pessoas o oferecimento de serviços aos visitantes das galerias, em detrimento da criação de objetos. Bourriaud

interpreta essa mudança de paradigmas como uma ruptura dos anseios dos artistas com relação ao desejo por transformações sociais. Para ele os artistas não propõem com isso uma revolução utópica e total para o futuro, mas uma medida paliativa para o presente, são micro revoluções *in loco*. De acordo com Claire Bishop, citando Bourriaud:

[...] em vez de pauta 'utópica', os artistas de hoje buscam apenas encontrar soluções provisórias aqui e agora; em vez de tentar transformar seu ambiente, os artistas hoje estão simplesmente 'aprendendo a habitar melhor o mundo'; em vez de ansiar por uma utopia futura, essa arte estabelece 'microutopias' funcionais no presente. (2004, p. 112)

Bishop acrescenta que em alguns casos, por exemplo, trabalhos que se apresentam como festas, jantares, cafés, etc. dentro de galerias, "as relações estabelecidas pela estética relacional não são intrinsecamente democráticas [...] elas permanecem confortavelmente dentro de um ideal de subjetividade como um todo e de uma comunidade como união imanente" (2004, p. 122). Pois, mesmo com a galeria aberta ao público geral, onde teoricamente qualquer pessoa está livre para entrar, o público que se tem continua sendo o público de arte de sempre. Segundo a autora, nesse caso não há "antagonismo" onde se instala o site, pois apesar de existir debate e diálogo "não existe fricção por si só" (2004, p. 122). Seria diferente se essas vivências recebessem visitantes excluídos do mercado ou do contexto da arte, que estivessem em busca de um lugar para estar, ou morar, ou não pudessem pagar por suas refeições. Os discursos desses últimos gerariam algum debate, seriam diferentes do contexto "banal" da arte.

Grant Kester (2015) considera que os trabalhos de arte relacional devem possuir relações mais profundas entre os participantes, que elas devem ir além de uma refeição, de uma festa ou evento, de fato devem se preocupar com a interação social coletiva de maneira mais intensa. O autor se refere a trabalhos colaborativos que surgem da aliança entre artistas e colaboradores de outras profissões, subculturas sociais e políticas, por exemplo, entre artistas e Organizações não Governamentais (ONGs), grupos ativistas, associações de bairro ou trabalhadores. Nesse caso, a linha que separa arte relacional e

ativismo é mais tênue, ou inexistente. Kester critica Bourriaud e Bishop por desconsiderarem ou suavizarem em suas discussões a carga ativista de trabalhos artísticos relacionais. E até mesmo por negar a artisticidade de alguns desses trabalhos quando possuem um caráter ativista mais aparente, provavelmente em troca de não deslegitimarem suas teorias. Acrescenta também que:

Em muitos dos trabalhos descritos por Bourriaud, as posições do artista, do colaborador e do observador, longe de serem desestabilizadas, permanecem altamente convencionais. À parte de oferecer ao observador alguma forma nominal de interação social (receber um folheto, ingerir comida, etc.) o artista nunca perde o controle. O trabalho é organizado ou planejado de antemão e frequentemente apresentado ao observador como uma forma de espetáculo (“troca de matéria-prima”, como escreve Bourriaud). (2015, p. 35)

Bishop também se posiciona com relação ao domínio do artista sobre o trabalho. Segundo ela, a estrutura de todo o trabalho já direciona o que ele será em início, meio e fim, além de contar com a presença e o controle do artista em todo o tempo de execução, fazendo com que essa composição não se confunda com algo indesejado.

Considerando a crítica apresentada por Bishop e Kester a aspectos da Arte Relacional que dizem respeito ao grau de envolvimento e de partilha dos colaboradores em propostas artísticas, examinamos, sob essa ótica, como se deu a adesão e a persistência dos participantes do *Plante na Praça*.

Uma das estratégias para envolver o público foi minha presença diária, mas não integral, na praça. O objetivo foi encorajar e auxiliar as pessoas a pôr em prática suas sugestões e inserções. Em grande parte dos dias, quando eu não estava presente, todo o material deixado corria o risco de ser levado e até mesmo as plantas poderiam ser quebradas. Em nenhum momento foi possível saber quantas pessoas se envolveriam no processo, nem quantas pessoas permaneceriam dando continuidade aos canteiros ou se abandonariam etc... Dessa maneira, eu me propunha emprestar materiais ou ajudar no trabalho físico, mas procurava não sugerir ou interferir na estética e nem no projeto que

era proposto pelo plantador ou interventor. Enfim, todas as possibilidades sempre estiveram bastante abertas ao sabor dos acasos e fora do meu controle.

Ao defender ações artísticas colaborativas e ativistas de longa duração, Kester acrescenta que essas experiências intensificam as relações de trocas entre os coprodutores, nos desafiam a “reconhecer novos modos de experiência estética e novas grades para pensar a identidade através de trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais” (2015, p. 31) orquestradas por essas experiências.

Cultivo de raízes fortes e dispersão de sementes:

início e continuidade dos ciclos

Além de existir enquanto projeto artístico, o *Plante na Praça* visou/visa despertar reflexões sobre os espaços de partilha da cidade e o uso de seus equipamentos de lazer. Em busca de operar em torno dessas experimentações, os frequentadores da praça foram incentivados a interferir no funcionamento local, de modo que plantassem seus canteiros ou desencadeassem ciclos de outras atividades. Estes ciclos, por sua vez, despertaram vínculos entre os participantes e influenciaram mais e mais pessoas a darem continuidade aos ciclos que já existiam ou a iniciarem outros novos de seus interesses.

A articulação em parceria com os colaboradores e minha presença diária, fortificando esses vínculos, possibilitou a existência do trabalho enquanto acontecimento artístico contínuo, vivo⁸. A estratégia de *Plante na Praça* para ampliar sua existência é se servir da (e servir a) comunidade/coletividade sensibilizada com o ciclo inicial dos girassóis, para que criem os seus canteiros e iniciem seus próprios ciclos em um movimento de repetição e diferenciação. Isso confere maior duração na existência da ação artística, e amplifica a

⁸ O *Plante na Praça* foi acompanhado por mim apenas durante oito meses, mas se mantém vivo pela continuidade que foi dada pelos moradores do entrono e participantes da ação.

dinâmica de trocas com os participantes que, por vontade própria, decidem visitar, dar manutenção ao ciclo ou modificar a praça diariamente.

Entendo que o ciclo é uma potência contaminável e, ao se propor um ciclo, outros também são influenciados a iniciarem, criando então uma série deles. A duração de cada ciclo corresponde à disponibilidade que seu criador tem de frequentar a praça, podendo ser desde um momento de férias, desemprego eventual, de ócio diário ou de fim de semana ou todo o tempo em que se reside nas proximidades da mesma. Essa maneira de “explorar” a somatória dos participantes implica também na divisão da autoria, sendo cada autor de canteiro ou de outra proposição, autor de seu ciclo. Cada ciclo se constitui por uma forma plástica de construção diferenciada, assim como é particular a maneira como o seu autor se relaciona com os participantes do seu entorno. As diferenças marcadas pela autoria de cada ciclo conferem características estético-simbólicas individuais, porém o contexto coletivo de criação, contaminação e trocas garante a unidade do todo.

As características individuais dadas a cada ciclo dão pistas sobre o imaginário que cada um cria para a praça, ou suas respectivas utopias com relação ao espaço que se gostaria de ter para habitar. Em *Plante na Praça* cada participante se viu provocado a planejar ou projetar seu próprio jardim (combinado com o coletivo). Gisele Ribeiro define utopia como um lugar que não existe no real, como “extraterritorialidade”; para a autora, a utopia funciona como

[...] um campo a partir do qual se podem conceber outras maneiras possíveis de viver, introduzir variações imaginativas que permitiriam tanto a subversão do poder quanto estabelecer uma distância com relação ao sistema cultural vigente (ideologia). (2012, p. 52)

Trata-se de um espaço neutro, não contaminado com a ideologia dominante. Portanto, o nosso jardim coletivo pode ser visto como inserido no campo dos desejos de cada um que cria seu ciclo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da reflexão proposta considero que, em ações como *Plante na Praça*, a arte está dissolvida nas relações que se dão durante um processo contínuo. A poesia em brotar, viver, construir, florescer e se relacionar, misturar-se, está em unir a arte com a vida e torna-la algo comum, simples, acessível e gerador de novos ciclos. O *Plante na Praça* foi iniciado em fevereiro de 2014 e ainda vive.

O que valida ações desse tipo é a própria experimentação em estado presente, o construir “aqui” e “agora”. A forma transborda a materialidade e é dada pelas relações e nas pulsações que ela gera. Como já foi dito: “Não faz diferença se isso for chamado ativismo, crítica social, molecagem, auto-promoção ou arte” (Kaprow, 1976, p.36), elas são na realidade e em tempo presente tudo isso e vão além.

Ao vivenciar e construir colaborativamente essa ação artística pondero que “obras” ou artigos científicos podem existir enquanto desdobramentos desse tipo de prática, mas não enquanto registros justificadores ou validadores de sua existência. Não há nenhum objeto posterior que possa validar esse momento ímpar enquanto arte em vida, pois ela definitivamente não está no campo da objetualidade plástica. Está no campo das sensações, afetos, trocas e experiências vividas no contexto exclusivo do local em momento presente. A meu ver, exposição de registros em espaços institucionais da arte desqualifica e tira a autonomia da produção em contexto, suaviza a poesia das relações efêmeras que são tão caras para esse tipo de produção. Anula a potência e o valor que é dado para a fluidez volátil das relações presentificadas na vivência coletiva em troca de institucionalizar ou validar do trabalho como uma “obra” em um sistema tradicional.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- Ardenne, P. *Un art contextuel*. Paris - FR: Flammarion; 2002.
- Basbaum, R. Amo os artistas-etc. In: Moura, Rodrigo (Org.). Políticas institucionais, práticas curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha; 2005.
- Bourriaud, N. *Estética Relacional* (trad. Denise Bottmann). São Paulo - SP: Martins Fontes; 2009, p. 29
- Deleuze, G; Guattari, F. *O que é filosofia?* (Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro - RJ: Ed. 34; 2010, p. 207.
- Kaprow, A. A educação do a-artista. *Revista Malasartes*. Nº 3, Rio de Janeiro; 1976, p. 36.
- Kwon, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity (trad. Jorge Menna Barreto). In: *Revista Arte&Ensaio*, ano XV, nº 17, Rio de Janeiro, 2008, p.167.
- Laddaga, R. *Estética da emergência* (Trad. de Marda Lopes). São Paulo - SP: Martins Fontes; 2012, p. 15
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro - RJ: Rocco; 1986, p. 76
- Pimentel, L. G. *Limites em expansão: Licenciatura em Artes Visuais*. Belo Horizonte - MG: C/Arte; 1999, p. 75
- Ribeiro, G. *Arte e comunidade entre ideologia e utopia*. In: GERALDO, Sheila Cabo (Org.). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ; 2012, p.55.

Fontes eletrônicas e sites

- Bishop, C. Antagonismo e estética relacional. *Revista Tatuí*, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://issuu.com/tatui/docs/tatui12>>. Acesso em: 12 dez. 2015. Originalmente publicado na revista October, n. 110, 2004, p. 112.
- Kester, G. H. Colaboração, arte e subculturas. In: *Caderno videobrasil 02: arte mobilidade sustentabilidade*. SESC/Associação Cultural Videobrasil: São Paulo - SP, 2006. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_130507_CadernoVB02_P.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2015, p. 35.



Ensaio: Um toque na Poesia Concreta

Essay: A touch on concrete poetry

Ensayo: Un toque en la poesía concreta

Mariana Espel de Oliveira

*Pós-Graduada em Museologia Universidade de Coimbra.
Investigadora do CEIS XX. Mestranda na Universidade do Porto
mraeo@outlook.pt*

Resumo

O ensaio apresenta uma proposta de exposição que recria obras da Poesia Concreta utilizando tecnologia em impressão 3D. Pretende sugerir estudos de viabilidade para facilitar o acesso a públicos invisuais, por meio do toque, ao ensino tipográfico, com suporte de áudio descrição e letras impressas em 3D. A intenção é facilitar a inclusão deste público em eventos culturais no universo da literatura, contribuir para o dinamismo na oferta de atividades desta temática em equipamentos culturais e desenvolvimento de habilidades sensoriais.

Palavras-Chave: Impressão 3D, Poesia Concreta, Deficientes Visuais, Museus, Acessibilidade cultural, cultura imaterial, cultura material.

Resumen

El ensayo presenta una propuesta de exposición que recrea obras de la Poesía Concreta con el uso de la tecnología en impresión 3D. Se pretende sugerir estudios de viabilidad para facilitar el acceso a públicos invisibles, por medio del toque, a la enseñanza tipográfica, con soporte de audio descripción y letras impresas en 3D. La intención es facilitar la inclusión de este público en eventos culturales en el universo de la literatura, contribuir al dinamismo en la oferta de actividades de esta temática en equipamientos culturales y desarrollo de habilidades sensoriales.

Palavras-Clave: Impresión 3D, Poesía Concreta, Discapacitados visuales, Museos, Accesibilidad cultural, cultura inmaterial, cultura material.

Abstract

The essay presents an exhibition proposal that recreates works of Concrete Poetry using technology in 3D printing. It intends to suggest feasibility studies to facilitate access to blind audiences by means of touch to typographic teaching, with support for audio description and 3D printed letters. The intention is to facilitate the inclusion of this public in cultural events in the universe of literature, contribute to the dynamism in the offer of activities of this theme in cultural equipment and development of sensorial abilities.

Keywords: 3D printing, Concrete poetry, Visually impaired, Museums, acessibility Cultural, Cultural heritage, imaterial culture, Material culture.

INTRODUÇÃO

Por esta proposta expositiva, pretende-se realizar um novo encontro das vanguardas artísticas brasileiras do século XX, no Eixo Rio de Janeiro - São Paulo, onde as obras das personalidades de grande representatividade na Poesia Concreta, cito como exemplo o *Grupo Noigrandes*¹, serão expostas em *Ninhos da Poesia Concreta*, concepção artística criada por *Helio Oiticica*² (1937-1989), representante imprescindível do movimento artístico experimental que inspira o tema desta edição da *Revista ARA*, possibilitando a participação de invisuais³.

¹ Grupo Noigandres, um conjunto de poetas brasileiros oriundos de São Paulo, formado por Augusto de Campos (São Paulo, 1931), Haroldo de Campos (São Paulo, 1929–2003) e Décio Pignatari (Jundáí, Brasil, 1927—São Paulo, 2012) (Fundação de Serralves, 2015, p.4).

² Hélio Oiticica, artista performático, pintor e escultor; sua produção se destaca pelo caráter experimental e inovador. Seus experimentos, são em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, comentes com a presença de textos, comentários e poemas (Hélio, In Enciclopédia, 2018).

³ Definição: Que não vê; cego, pessoa cega. (Dicionário da Língua Portuguesa, 2015 p.925)

O objetivo deste ensaio é definir especificidades que a Poesia Concreta dispõe, por meio de sua característica verbicovisual⁴, que privilegiam a utilização dos sentidos aos deficientes visuais; na maioria das vezes este público tem acesso apenas a poesia falada ou traduzida em Braille, possibilitando assim o aperfeiçoamento do reconhecimento tipográfico assimilado aos movimentos gráficos contidos neste modelo poético.

Na última década, museus e diversos segmentos artísticos relacionados a comunicação cultural, como galerias de arte e centros educativos regionais, que exercem suas atividades em conjunto com museus, procuram se adaptar nas questões dedicadas em facilitar o acesso de diferentes públicos. Nos casos específicos dos museus, esta referência pode ser confirmada nas diretrizes publicadas pelo Código Deontológico ICOM, onde se lê no item 1.4:

A autoridade de tutela deve assegurar que o museu e seu acervo sejam acessíveis a todos durante horários aceitáveis e períodos regulares. Atenção diferenciada deve ser dada aos portadores de necessidades especiais. (2009, p.6)

Esta preocupação pode ser vista no uso de equipamentos e readaptação dos espaços museológicos e de comunicação cultural, com a inserção de ferramentas, como exemplo, rampas para acesso ao público com mobilidade reduzida, tapetes emborrachados com códigos orientadores para que os invisuais e de baixa visão possam aceder e caminhar com maior facilidade e indepedência em suas visitas, serviços de áudio descrição, legendas em vídeo com a linguagem de Libras, legendas em Braille, maquetes para reconhecimento espacial e outros.

Exemplos que atestam a relevante procura para a melhor adaptação, visando a melhoria na acessibilidade das instituições museológicas, podem ser consultadas na publicação das comunicações do *46º Annual ICOM-CECA*

⁴ Conceito criado por James Joyce (1882-1941) poeta irlandês. Na poesia concreta, diz-se da forma de apresentação de um poema em que o texto é organizado segundo critérios relacionados aos aspectos gráficos e fonéticos das palavras; integração verbal, do visual e do sonoro. Fonte: Aulete Digital Dicionário contemporâneo da língua portuguesa (Aulete,2018).

Conference WASHINGTON, D.C., USA, conferência realizada entre os dias 17 e 21 de setembro de 2015, intitulada *Museum Education and Accessibility: Bridging the Gaps (Proceedings, 2016)*. As comunicações apresentadas revelaram casos que refletem a constante atenção da comunidade museológica no que diz respeito a acessibilidade de seus espaços, como pode ser consultado no projeto *Digita11y*, que tem o objetivo de criar plataformas digitais que facilitem a criação de aplicativos que deverão auxiliar o acesso do público invisual as comunicações e exposições das instituições culturais, projeto este denominado “*Digita11y: A Digital Project to Bring Cultural Experiences to Blind and Low-Vision Audiences* (Fritsch, 2016), realizado pelo *Peabody Essex Museum, Smithsonian* e o *Kennedy Center for Performing Arts*”, iniciado em outubro de 2014.

As preocupações e demandas dos museus explicitadas nesta conferência demonstram não só a necessidade de equipar ou remodelar fisicamente as instituições com objetos que facilitam o acesso do público com necessidades especiais, mas incluem na agenda de discussões, temas que abordam soluções de aprimoramento deste acesso, que visam atender também as necessidades de desenvolvimento individual destes públicos, fomentando seu desenvolvimento criativo, proporcionando assim um envolvimento sociocultural de maior representatividade.

Esta preocupação de aliar a demanda de inclusão social aos equipamentos físicos facilitadores de acesso ao ambiente foi exemplificada na comunicação do projeto da Pinacoteca do Estado de São Paulo, denominada “*Plural Accessibility: Inclusive Educational Programs at the Pinacoteca de São Paulo*”, (Chiovatto M. e G. Aidar, 2016).

No Brasil, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, pode ser mencionada como exemplo representativo de instituição cultural que possui um espaço físico adaptado a portadores de necessidades especiais, sejam eles de mobilidade reduzida, surdos, invisuais ou portadores de deficiências mentais.

Nomeadamente no caso dos invisuais e pessoas de baixa visão, a Pinacoteca disponibiliza dispositivos auxiliares de acesso ao seu relevante território cultural e artístico, que facilitam a comunicação e entendimento das obras lá expostas, considerando que tal deficiência possui um maior caráter impeditivo para participação de eventos socioculturais, devido ao inerente uso de imagens.

Valendo-se desta necessidade, será apresentada uma proposta de caráter experimental; uma exposição de Poesia Concreta, utilizando impressões em 3D, fruindo em espaços ou eventos culturais dedicado à salvaguarda e divulgação da literatura vanguardista brasileira. Por meio do uso da nova tecnologia serão delineadas características e possibilidades de alcançar iniciativas e soluções na inclusão em eventos que privilegiam a arte moderna e contemporânea, considerando as eminentes possibilidades no uso das sensações neste modelo artístico – por possuir menor rigidez canônica, privilegia a percepção do indivíduo na sua apresentação, propiciando inúmeras possibilidades na participação e acesso às obras.

Poesia Concreta e o leitor invisual - considerações

Na definição de *Felipe Ressinger Pedron*⁵ a Poesia Concreta no Brasil foi um modelo artístico, iniciado na década de 1950, com caráter vanguardista experimental - utiliza conceitos de visualidade e espacialidade, adotando a forma tridimensional de movimento, perspectiva de cores e sistemas digitais, métodos esses presentes também na criação das poesias contemporâneas. Esta proposta, na literatura contemporânea possibilitou ao autor de poesia contemplar o uso da arte visual em sua obra, criando uma relação íntima com as artes plásticas, expandindo a comunicação e rompendo com propostas de valores ideológicos. Tais movimentos vanguardistas são percursos da Arte Contemporânea da qual pode ser apreciada em tempos atuais (2011, p. 12).

⁵ Data de nascimento do autor não localizada.

Não é o objetivo deste trabalho definir a historicidade da Poesia Concreta no Brasil, tão pouco tentar apresentar simplificações deste movimento, aludindo à caracterização das obras apenas com exemplos de poemas Semióticos de *Décio Pignatari* (1927-2012), que nas palavras de *Paulo Franchetti* (1954) definem que:

[...] a diversidade dos modelos apresentados por Haroldo de Campos em a Estela Cubana e Poeta Menos de Augusto de Campos designados como Poemas Concretos, demonstram a riqueza e complexidade do modelo poético”. (2014, p. 24)

Trata-se sim, de demonstrar que as possibilidades derivadas do seu grau de materialidade literária viabilizam o uso de variadas formas para realização de exposições e até mesmo o uso pedagógico em salas de aula. Nas definições de *Franchetti* é possível compreender os aspectos e características deste movimento artístico que asseguram a riqueza das obras - para o objetivo aqui apresentado:

[...] Um poema concreto seja definido mais ou menos assim: um tipo de composição poética sistematizada na metade da década de 1950, centrada na utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fônicas entre palavras; e que o Concretismo seja definido como o movimento literário que produziu os poemas concretos. (2014, p.22)

Em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo foi realizada a primeira exposição que abordou o tema Poesia Concreta, intitulada I Exposição Nacional de Arte Concreta com duração de duas semanas. Teve seu início em 04 de dezembro de 1956 e foi finalizada em 18 de dezembro de 1956 (Exposição, 2018). Neste evento estiveram reunidas obras de artes visuais e de poesia concreta vanguardista originárias do Brasil. Nos anos seguintes novas exposições foram apresentadas nas diferentes capitais brasileiras e europeias, com destaque ao Rio de Janeiro, Fortaleza, Stuttgart, Viena e Munique.

Na tabela 1 estão descritos exemplares de exposições dedicadas a Poesia Concreta, que se realizaram no Brasil e Portugal, quando observado o cenário luso-brasileiro⁶ da salvaguarda e comunicação da Poesia Concreta no século XXI.

Devido a completude gráfica, visual, fônica e tipográfica, os deficientes visuais têm dificuldades em compreender e usufruir dos diversos traços originais apresentados nas obras da Poesia Concreta; o acesso à literatura está restrito apenas à apreciação auditiva, sendo que o movimento das palavras e a diversidade tipográfica encontrada em outros modelos literários clássicos também deixa de ser apreciado em sua totalidade. Diante desta dificuldade e da limitada divulgação no Brasil da Poesia Concreta pretende-se com esta proposta possibilitar a inclusão de públicos diferenciados, nomeadamente os invisuais; permitir ao público visual ter uma experiência distinguida com a literatura, que é o uso das diversas sensações - como a tátil e poder experimentar de forma singular um estilo poético contemplando a riqueza da relação verbal semiótica demonstrada em diversas obras de *Décio Pignatari*, *Haroldo de Campos* (1929-2003), *Augusto de Campos* (1931) e outros nomes que surgiram nesta esfera e na poesia contemporânea, como exemplo, *Arnaldo Antunes* (1960) e outros.

Na obra *Curso de museología* de 2004, o autor descreve o movimento ocorrido em 1968, organizado por grupos estudantis e profissionais de museus e galerias de arte que preconizam a necessidade de se buscar formas de divulgar a arte para um público mais amplo, explorando não só o deleite visual e sim um conjunto de sensações inerentes ao ser humano; passam então a contestar ambientes artísticos culturais como instituições burguesas e não inclusivas, tendo como “slogan” “*La Jaconde au métro*” (Carreño, 2004, p. 53). A obra permite concluir que a partir desta década, artistas e curadores iniciam

⁶ Nas palavras de Cristina Marques (2007) é possível verificar o paralelo existente entre o cenário luso-brasileiro da Poesia Concreta: De certo modo, o grande ponto comum entre o Concretismo brasileiro e o desejo experimental da Poesia Experimental portuguesa era que os brasileiros tinham o interesse em exportar o seu produto novo e os portugueses a intenção latente de conhecer as novidades da experimentação de além-mar para aplicá-las ao seu modo como estética de resistência (2007, p. 19-20).

um trabalho voltado ao princípio de possibilitar que a arte possa estar acessível a diferentes públicos idealizando um processo de comunicação com a menor quantidade de ruídos possível (Carreño,2004).

Considerando esta tendência comportamental das entidades culturais iniciadas no século XX e teorizadas por códigos deontológicos de entidades que regulam as atividades e indústrias culturais⁷, objetiva-se preconizar à aplicação de condições para acesso aos portadores de deficiência visual nesta temática expositiva, considerando as diretrizes desenhadas nas políticas de inclusão social de museus e de instituições artísticas culturais.

A importância da imagem nesses ambientes que tratam de proporcionar ao espectador uma comunicação cultural privilegia de forma abundante o sentido da visão e mesmo quando diversas sensações inerentes ao ser humano são exploradas em discursos expositivos, a visão majoritariamente atua como fator relevante na integralidade da interpretação comunicacional. Em trecho da *Obra de Visto y no visto de Peter Burke (1937)* é possível distinguir o destaque da figura visual na elaboração de reconstruções culturais para comunicação da cultura material: *“Las imágenes son particularmente valiosas para las reconstrucciones de la cultura cotidiana de la gente sencilla”* (2001, p. 101).

Com o trabalho de inclusão variadas exposições de traço cultural permitem às pessoas com deficiência visual ou com baixa visão conhecer e entender a arte em suas diferentes vertentes. No Brasil em um panorama observado nos últimos dez anos, na Tabela 2, pode-se ver a concretização destas teorias nas decorrentes exposições voltadas exclusivamente ao público com deficiência visual e também, pela inclusão de acesso ao discurso expositivo de eventos

⁷ Como exemplo ICOM – *International council of museum*, que define diretrizes do papel e objetivo dos museus no tempo presente. Na recomendação referente a *Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e Papel na Sociedade* aprovada na 38ª sessão da Conferência Geral da UNESCO pode-se ler que as diretrizes orientadoras para os meios culturais onde as Políticas de comunicação devem levar em consideração a integração, o acesso a inclusão social, devem ser conduzidas em colaboração com o público, incluindo públicos que normalmente não visitam museus. Ações de museus também deveriam ser fortalecidas pelas ações do público e das comunidades em favor dos museus (2015, p. 5).

não específicos a estes, com apoio de diferentes materiais e dispositivos; muitos destes eventos tiveram cunho experimental, em que foram indagados e produzidos dados para se oferecer aos interessados meios assertivos de atender esta demanda social. É possível perceber nesta relação a diversidade de formas e tecnologias exploradas para inclusão deste público.

Tabela 1: demonstração de exposições com temática Poesia Concreta

Ano	Designação Exposição	Local
2007	Poesia Concreta. O projeto Verbivocovisual	Instituto Tomie Ohtake – São Paulo.
2008	“Aureamusarondinaalúvia – Um Tributo à Poesia Concreta”	Museu Casa das Rosas – São Paulo
2011	Exposição Poesia Concreta: Vinte passos para o Verbivocovisual	Fac. Letras da Universidade do Porto -PT
2013/2014	Artistas Brasileiros e Poesia Concreta	Biblioteca do Museu de Serralves -PT
2015	Exposição Palavra em Movimento	Museu Correios, Brasília
2015/2016	As Palavras em Liberdade	Fundação Serralves – Biblioteca Municipal Ferreira de Castro - Portugal
2016	Ana Hatherly (1929-2015) > Obrigatório não Ver	Círculo de Artes Plásticas – Coimbra -PT

Tabela 2: demonstração de exposições dedicadas a invisuais.

Ano	Título	Instituição Localização	Temática	Materiais de Acessibilidade	Fonte e Observações
2012	Programa MicroToque	Museu de Microbiologia Instituto Butantan - SP	Comunicação da ciência Microorganismos	Audio Descrição - MP3 Maquetes Livro falado Modelos tridimensionais de vírus Legendas em Braille	www.usp.br/espacoaberto/?materia=museu-em-braille-no-instituto-butantan Exposição permanente – traço experimental.
2012	Sentir prá ver	Pinacoteca do Estado de São Paulo.	Artes plásticas brasileira – século XIX e XX	Reprodução em relevo Maquetes Extratos sonoros Legendas em Braille	http://pinacoteca.org.br/programacao/sentir-pra-ver/ Exposição temporária.
2013	E tudo começou assim: ...	Centro de Memória Dorina Nowill – São Paulo.	Projetos, ferramentas, serviços e avanços da tecnologia acessíveis disponíveis para pessoas com deficiência visual	Objetos Táteis Sonoros Piso tátil Audiodescrição Escrita Braille	https://fundacaoodorina.com.br/a-fundacao/centro-de-memoria/ Exposição de longa duração.
2015	“Heróis de Brinquedo”	Fundação Cultural de Curitiba -Paraná	Artes plásticas – Esculturas Heróis de Quadrinhos	Réplicas das esculturas Guia pessoal	http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/noticias/alunos-do-instituto-paranaense-de-cegos-visitam-exposicao-herois-de-brinquedo/2015 Exposição temporária – traço experimental.
2016	Da fotografia à Tactography™.	Museu da Imagem e do Som – São Paulo.	Fotografia	Guia de chão Impressão em 3D	https://www.misp.org.br/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=2218 Exposição temporária
2016 a 2019	“Arte no Brasil uma história na Pinacoteca de São Paulo”	Pinacoteca do Estado de São Paulo.	Pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e fotografias, de autoria de artistas fundamentais para a história da arte brasileira	Peças Táteis Audio descrição Audio guia Etiquetas em dupla leitura (Braille e tinta) Texto em dupla leitura. (Braille e tinta)	http://pinacoteca.org.br/programacao/arte-no-brasil/ Exposição temporária : Início 15 de outubro de 2016 Fim: 31 de dezembro de 2019.
2017	Olhar com as mãos.	Lab. de Inovação e Prototipagem UNIFOR - CE	Fotografia	Audio descrição Impressão em 3D Gravação e corte a laser em madeira	http://portaldonic.com.br/jornalismo/2017/09/26/olhar-com-as-maos-exposicao-propoe-a-percepcao-da-fotografia-pelo-tato/ Exposição temporária – traço experimental.
2018	“Olhar Sensível”	MACS - Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba - SP	Fotografia Experiência Tátil e auditiva	Impressão 3D Braille Papel microcapsulado Audio descrição	www.macs.org.br/olharsensivel Exposição temporária – traço experimental.

Proposta expositiva: objetivos e metodologias.

Como primeiro objetivo, esta proposta expositiva tem como preferência proporcionar o acesso aos portadores de deficiência visual e de baixa visão. O objetivo secundário, e não menos importante, é de facilitar a aprendizagem e entendimento dos invisuais a modelos tipográficos.

A cronologia histórica da Poesia Concreta nos mostra uma diversidade de formas e movimentos que compõem as experiências dos autores do *Grupo Noigrandes*. Na obra *Poesia Pois é Poesia*(2004) de *Décio Pignatari* é possível conhecer de forma organizada temporalmente, as experiências e obras advindas de estudos que se iniciaram nos anos 50 do século XX. Somada as experiências oriundas da riqueza destas obras, por vezes pouco divulgadas, os entusiastas da visualidade são presenteados com temáticas consideradas por uns e outros como polêmicas, românticas, atemporais e tecnologicamente apreciáveis. Mesmo no tempo presente, em um mundo que vive no apogeu da digitalização e informatização, a Poesia Concreta demonstra a tal visualidade tão ambicionada no “mundo virtual”.

O desafio proposto é o de encontrar formas e assim apresentar este vislumbre da Poesia Concreta aos invisuais, que nas Obras dos Poetas Concretos brasileiros, já no ano de 1956, proporcionava às palavras um espetáculo de “dança no espaço”, demonstrando assim a esse público a filosofia da inovação adjacente a este movimento poético, explicitada nas palavras de *Paulo Franchetti*: “O que define a técnica como literária e a opõe a técnica meramente industrial - que, neste segundo momento, a poesia concreta não mais se propõe a imitar ou incorporar, mas a antecipar” (2014, p. 191 e 192).

Esta “dança” das palavras pode ser melhor compreendida na definição de um representante da Poesia Concreta em Portugal *E.M de Melo e Castro* (1932) em sua obra de 1963 quando exemplifica a sua linguagem:

[...] existe uma sintaxe espacial em que os elementos constitutivos do poema se articulam no espaço pelas suas posições relativas na página, como objetos formando um edifício. Por isso através da substantivação e coisificação

se passa simultaneamente ao plano estrutural da experiência humana e ao campo visual e objetivo da informação e ainda ao poder sintético das escritas ideogramáticas. Assim num poema concreto, um reduzido número de palavras ou até uma só palavra, decomposta nos seus elementos de formação, sílabas, fonemas, letras, pode adquirir uma ressonância sugestiva de tipo sinestésico imediato, muito diferente do que a linguagem descritiva conseguiria alcançar. (apud Fundação Serralves, 2015, p. 7)

Uma das formas propostas neste trabalho para inclusão dos invisuais em exposições dedicadas a esta temática é proporcionar um reencontro da Poesia Concreta com a tecnologia, companheira esta que sempre esteve presente em sua harmonização. Constata-se que a palavra tecnologia nos remete sempre ao futuro fazendo com que erroneamente se exclua do conhecimento geral as raízes de sua evolução e inovação. Esta relação, delineada por María Luisa Gant, em seu livro *Arte, museos y nuevas tecnologías* de 2001, avaliza que fazem poucos anos do reconhecimento e cotidiana utilização de termos como realidade virtual, museus virtuais, museus digitais e ambientes imersivos, em suma, uso da tecnologia para comunicação da arte, bem como suporte para realização das obras. Em seu texto ela exemplifica a necessidade de compreender que o uso da tecnologia informática já era preconizado nas vanguardas artísticas do século XX - que afirmaram o uso de novas ferramentas tecnológicas de informática. Menciona que o surgimento do vídeo arte e do cibernético exerceram papel fundamental no surgimento dos movimentos da Poesia Concreta que privilegiou a materialização e utilização de fórmulas combinadas e arbitrárias, restringindo assim o controle do artista sobre a obra, favorecendo que esta seja interpretada sempre de forma distinta (2001, p. 13).

[...] el arte ha ido evolucionando desde principios del siglo XX en un proceso caracterizado por la búsqueda de nuevos materiales, soportes, técnicas e, incluso, de una nueva identidad. En esta evolución, la aparición de las nuevas tecnologías informáticas y de comunicación ha modificado la percepción que tenemos de las obras de arte, aunque este cambio es el resultado de un proceso que parte de las vanguardias históricas y se afianza en la década de 1960. (2001, p. 13)

Considerando a grande representatividade do uso da tecnologia neste estilo poético, é possível proporcionar o reencontro das tecnologias pela utilização das impressões da Poesia Concreta em 3D, que no cenário atual exerce um papel dinamizador nos equipamentos culturais. Esta tecnologia se apresenta como facilitadora na inclusão de público invisual e baixa visão pelo fato de proporcionar ao indivíduo a possibilidade de tocar a peça, sentir seus traços, permitindo assim definir um conceito de desenho baseado em suas experiências, que somado a uma áudio descrição, permitirá ao espectador totalizar o entendimento do objeto exposto com experiências específicas, diminuindo o ruído interpretativo do objeto. A importância da ausência de ruído na comunicação individual pode ser compreendida em uma reflexão de *Ciro Marcondes Filho* (1948), em sua obra *Ensaio de arte, cinema e comunicação*, que expressa o protagonismo da experiência pessoal na definição do belo:

[...] Interessa, antes, a forma como o objeto nos afeta, e, acima de tudo, como, por meio de todo esse processo, cria-se efetivamente, a cada momento, o novo nas relações que entidades atuais, objetos eternos, dados, apreensões agem em conjunto atualizando o virtual. (2018, p. 139)

O pensar desta exposição teve como ponto de partida uma apresentação ao público invisual e de baixa visão junto ao público visual, que com o uso de vendas, integrou uma apresentação em janeiro de 2016 sobre uma peça pertencente ao acervo do Museu Machado de Castro, cidade de Coimbra, Portugal, intitulado Cabeça de Trajano – figura 1. A apresentação se realizou no Anfiteatro do Museu da Ciência UC, sob orientação da Diretora do Museu Professora Doutora Carlota Simões. Esta experiência foi de suma importância para identificar com o público invisual a viabilidade do uso da impressão em 3D. Foi apresentado um texto falado, simulando uma áudio descrição sobre o objeto, um pedaço de pedra para que se reconhecesse a textura da peça original juntamente com uma figura impressa em 3D - placa de 8cm de altura e 6cm de largura que representava o perfil de um homem, esta imagem foi reproduzida por meio de uma foto comum.

A figura 2 permite uma melhor compreensão da exposição da Cabeça de Trajano realizada no Museu da Ciência da Universidade de Coimbra pois apresenta de maneira ilustrativa, um modelo em 3D semelhante ao apresentado na exposição da Cabeça do Trajano junto com a pedra que possui textura similar a peça do museu.

Como havia a disponibilidade de apenas uma peça tátil de demonstração de perfil e de textura, foi feita a apresentação individual dos materiais táteis; anteriormente foi apresentada a áudio descrição. Apesar da impressão em 3D não ser fiel à imagem da Cabeça de Trajano, tanto os invisuais como os não invisuais relataram ao fim da exposição que a imagem do perfil e a pedra com textura facilitaram na construção da imagem da peça. O público visual que ainda não conhecia o objeto relatou facilidade em construir uma imagem próxima da real. Para ambos os públicos, o perfil e a áudio descrição foram fatores facilitadores para construção das linhas e características físicas da obra. No final da apresentação, em conversa com os participantes, ficou explícita a reflexão de *Ciro Marconde Filhos* citada (p.139); cada personalidade definiu características qualitativas diferenciadas, alguns saíram impressionados com a beleza de Trajano, outros imaginaram um guerreiro cruel e não desenvolveram simpatia, caracterizando discursos interpretativo diversificados e únicos.



Figura 1: Peça do Acervo Museu Machado de Castro Coimbra, denominada Trajano.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 2: Modelo em 3D semelhante ao apresentado na exposição denominada *Cabeça de Trajano*, junto da pedra utilizada como simulador de textura da peça original.

Fonte: Arquivo pessoal.

Após a experiência vivida foram realizadas pesquisas bibliográficas, físicas e por sítios da internet de instituições museológicas, bibliotecas, galerias de arte e equipamentos culturais diversos. Em visitas físicas nesses ambientes, os exemplos foram observados na região Norte e Centro de Portugal. Já as pesquisas pela Internet auxiliaram em uma maior dinamização territorial. No panorama brasileiro as pesquisas foram feitas exclusivamente com o uso da Internet.

Movimentos de inclusão já podem ser percebidos no Brasil com experimentações em museus de ciências⁸ de especificidade pedagógica. Já no Museu do Prado em Madrid, um dos pioneiros na utilização da tecnologia em impressão tridimensional na divulgação de obras de arte, foi inaugurada uma exposição dirigida ao público com deficiência visual intitulada *Hoy toca el Prado* que se fez patente entre os dias 10 de janeiro de 2015 a 18 de outubro de 2015. Nesta exposição foram utilizadas recriações de seis obras-primas em

⁸ Cito como exemplo o projeto carrinho Micro Toque no Museu de Microbiologia do Instituto Butantan, dedicado ao público com deficiência visual que utiliza impressões em 3D e maquetes para comunicar a ciência para este tipo de público, auxiliando em pesquisas para utilização em salas de aula no ensino de ciências biológicas (Bizerra et al,2012).

3D. Com esta iniciativa, além da áudio descrição, os visitantes tiveram a oportunidade de ter uma percepção mais completa das seguintes obras⁹: *Noli me tangere* de Corregio, *La fragua de Vulcano* de Velásquez, *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco, *Bodegón com alcachofas, flores y recipientes de vidro* de Van der Hamen, *El quitasol* de Goya e *La Gioconda del Taller de Leonardo Da Vinci* (Hoy toca el Prado, 2015). Atualmente a exposição segue itinerante e já percorreu os museus de Maiorca, Girona, Valência e Sevilla, todos museus dentro do território espanhol.

Em Portugal os ambientes de visitação disponibilizam apoio ao público invisual e baixa visão, no entanto, estão limitados a áudio guias, legenda em Braille e uma restrita oferta de locais que disponibilizam peças táteis feitas em acrílico ou madeira. Um exemplo de acessibilidade bem sucedida na cidade de Coimbra, Portugal, pode ser conferido pela disponibilidade de recursos na Biblioteca Joanina, icônico ponto turístico da cidade. A visita com o público invisual e de baixa visão é feita com apoio de um ficheiro no formato MP3 que pode ser reproduzido por um dispositivo móvel que suporta o formato de arquivo, áudio guias, maquetes, livro Braille e impressão de figuras em relevo, possibilitando ao público com este tipo de deficiência formar uma concepção com maior fidelidade dimensional das edificações e objetos em exposição. O uso de ferramentas auxiliares elevou o grau de interesse de visitação a nível nacional e internacional deste nicho de público. Já existem grupos de diferentes países, como exemplo turistas oriundos da China e Israel, que ao verificar a existência de um abundante aparato de acessibilidade aos invisuais dão prioridade a conhecer o Patrimônio Cultural da Universidade de Coimbra, quando na escolha de seus roteiros turísticos culturais no país.

Ao criar uma ponte com o cenário Luso Brasileiro na tabela 2, é possível notar que no Brasil existe um amplo movimento na aplicação de ferramentas

⁹ As obras reproduzidas em 3D podem ser consultadas no endereço eletrônico <https://museodelprado.es/recurso/hoy-toca-el-prado/136d1156-7fe8-1526-6352-a1daadfa9af2>, seguindo a orientação dos links com os nomes das respectivas obras que fazem parte da exposição intitulada "Hoy toca el Prado".

de acessibilidade em entidades de fins culturais. As atividades exercidas nas universidades, centros de pesquisas, museus e outros são em grande parte experimentais, proporcionando a geração de conhecimento para aplicação dos devidos dispositivos facilitadores à divulgação e comunicação da arte, ciência e literatura.

No segmento de utilização da tecnologia de impressão em 3D, na sucinta amostra apresentada na Tabela 2, quatro de oito exemplos citados de exposições inclusivas ao público invisual e baixa visão utilizam peças impressas em material plástico por impressora 3D. Já existe uma ampla bibliografia de característica empírica que definem a utilização desta tecnologia, que nas palavras de *Ana Beatrix Linardi et al.* apontam a sua aplicação como facilitador na:

[...] definição de uma gama de conceitos que situe o deficiente visual diante das obras artísticas, estabelecendo conexões e referenciais, para que ele possa ser capaz de construir sentidos sobre a obra que ele irá conhecer”. (2015, p. 565)

A viabilidade técnica que a impressora oferece ao possibilitar a impressão fiel de rostos, por meio de escaneamentos da peça e utilização de fotografias com o apoio de *softwares*, assegura maior fidelidade de reprodução quando comparada a peça original, visto que a produção de uma réplica escultural de determinada peça poderá se tornar inviável pois existe a necessidade no processo da cópia, de colocação da peça em moldes, processo este que poderá causar danos devido a sua composição material e estado de vulnerabilidade física. No artigo “*A impressão 3D como suporte para o ensino das artes para deficientes visuais*” os autores definem as etapas para se realizar o trabalho de impressão em uma escultura que demonstram característica importantes de preservação física. As etapas descritas são:

[...] (a) Sequência de fotografias da obra de arte abrangendo sua totalidade volumétrica. (b) Processamento estéreo fotogramétrico em ambiente computacional, para geração do modelo digital da obra original. (c) Edição do modelo digital. (d) Impressão 3D em tecnologia FDM¹⁰ dos modelos

¹⁰ (FDM) **Fused Depositing Modeling** é um método de manufatura aditiva patenteada que produz modelos conceituais, protótipos e peças para uso final em termoplásticos padrão em

articulados e da réplica da obra de arte em tamanho original. (Linardi et al, 2015, p. 567)

Para traçar a viabilidade da Proposta expositiva, “*Um Toque na Poesia Concreta*”, foi realizada uma consulta junto ao Apoio Técnico e Pedagógico a Estudantes Deficientes da Universidade de Coimbra (ATPED). Considerações sobre o projeto apontaram para a necessidade de utilizar dispositivos habituais de apoio para facilitar a compreensão das obras de poesia concreta impressas em 3D; ademais a equipe demonstrou interesse em experimentar a ideia.

Proposta e seus contornos.

Nessa exposição temporária o objetivo é abordar a temática da Poesia Concreta por meio de reprodução de obras dos nomes sonantes do movimento brasileiro. As poesias deverão ser reproduzidas em alto-relevo, passível de percepção por grupos com deficiência visual ou de baixa visão. Para tal, deverão ser criados modelos em 3D dos desenhos das poesias para que os visitantes possam com apoio de sua sensibilidade tátil, conhecer e compreender a motivação das obras expostas. Como complemento facilitador de entendimento ao público com deficiência visual ou de baixa visão, serão disponibilizados textos em Braille e uma impressão em relevo no formato da obra originalmente escrita. A Figura 3 apresenta uma reprodução impressa em 3D da versão 3 da obra *Dom Quimorte*, autoria do Poeta *Décio Pignatari* (2004, p. 203).

Na consultoria realizada junto a ATPED algumas considerações para viabilidade do projeto foram colocadas como primordiais para uma melhor comunicação e aproveitamento do público. Diante destas condições serão elencados aspectos primordiais para realização de tal proposta: (a) No ambiente expositivo deverão ser apresentadas seis obras de Poesia Concreta a serem definidas pela curadoria do evento, considerando inicialmente obras que possuem menor

engenharia de alto desempenho, assim as peças criadas possuem qualidade em termos de resistência mecânica, térmica e química (Stratasys).

complexidade em relação ao seu desenho e escrita, na forma impressa tridimensional em material plástico; deverão ser colocadas em uma mesa de base inclinada com dimensões de 110 cm de altura, 90cm de largura e 70cm de profundidade afim de facilitar a comodidade das mãos. Serão fixados em painéis de tamanho A3 o texto das obras das poesias em Braille, impressas em papel próprio, somado a uma impressão em relevo com papel *artpaper*, que apresentará aos invisuais apenas a forma do desenho das obras expostas. O número de obras expostas não deverá exceder a quantidade descrita, pois devido a alta complexidade de concepção de imagens, signos e legendas, poderá se tornar uma atividade cansativa ao público invisual e de baixa visão;

(b) A legenda de todo discurso expositivo deve conter suporte de áudio descrição, texto em Braille e um mapa tátil oferecido ao espectador afim de identificar a sequência das obras e a arquitetura do local de exposição; (c) Produção de um livreto em Braille e em texto comum para distribuição ao público em geral contendo informação basilar sobre a Poesia Concreta e obras expostas; (d) Desenvolvimento de um catálogo Braille somado ao texto com alfabeto latino produzido de forma didática para que o público visual interessado possa assimilar os tipos de escrita; (e) oferecer a ambos os público visitas guiadas, privilegiando o acesso a grupos escolares, universitários e de entidades que tratam do assunto de inclusão de invisuais; (f) oferecer vendas e mapas guias ao público com visão para que ele possa explorar diferentes sensações na exposição; (g) trata-se de uma atividade experimental, por este motivo, será de suma importância ouvir o público de baixa visão e invisuais para produção de áudio descrição, e quando na execução da exposição, ter o suporte de um pequeno grupo de invisuais a fim de informar possíveis obstáculos que poderão influenciar no satisfatório rendimento do evento; (h) de forma intercalada, fazer observações comportamentais e preparar questionários para que se análise o nível de satisfação e insatisfação dos visitantes, facilitando assim a correção de erros visando a melhoria do evento, bem como, aprofundamento de conhecimentos para a área de acessibilidade em equipamentos culturais.

Por fim, a sugestão é que o projeto receba o Título de *Ninhos da Poesia Concreta*, baseado na experiência de *Hélio Oiticica*¹¹, considerando o caráter experimental desta proposta, somado à criação de células itinerantes que servirão como uma opção de convivência para públicos, que são por vezes excluídos pelo simples fato de não se ter pensado nas dificuldades do próximo, como exemplo os invisuais. A exposição poderá ter sua primeira edição em um espaço dedicado a salvaguarda da literatura vanguardista e contemporânea brasileira, com continuidade de um ano. Após este período novas obras seriam alocadas, as anteriormente exposta deverão seguir como uma exposição itinerante entre bibliotecas e outros equipamentos culturais em diferentes municípios, criando antecipadamente uma rede de *Ninhos da Poesia Concreta*, levando conhecimento e comunicação literária aos diversos públicos, priorizando os invisuais.

Com o planejamento da rede será possível atingir e comunicar com um maior número de pessoas, promovendo movimentos de conscientização, experimentação e dinâmica nas atividades culturais oferecidas aos públicos com dificuldades de acessibilidade física.

¹¹ Vitor Acconci define os *Ninhos* de Hélio Oiticica, apresentado na exposição *Information*, no *MoMA* em Nova York, 1970, como um lugar para pessoas no meio do museu. Pequenos compartimentos, cápsulas, ninhos onde as pessoas podem ficar. (continua). [...] Seu trabalho parecia ser intensamente sobre a relação entre as pessoas (apud Valentin 2017, p. 220).



Figura 3: Impressão em 3D da obra Dom Quimorte de Décio Pignatari.
Fonte: Arquivo pessoal.

Considerações complementares.

A diversidade de tecnologias disponíveis no tempo presente é favorável para o incremento de possibilidades nas atividades culturais. Quando analisado com foco aos invisuais é possível verificar um crescente interesse na procura de meios alternativos ao Braille, apesar de ser o mais eficiente modelo de codificação na comunicação escrita para deficientes visuais, tendo seu início marcado no século XIX.

Apesar de o Braille ser um método consistente de ensino e leitura, ainda deixa lacunas no que diz respeito a disponibilidade de materiais e ferramentas para sua confecção. A codificação de livros em Braille exige um trabalho complexo, necessitando de atenção em peculiaridades como definição de espaços, qualidade de relevos, grau de relevo ideal para diversos graus de sensibilidade tátil. São pontos característicos de cada indivíduo que devem ser pesquisados e modelados em um padrão para melhorar a acessibilidade.

Na obra de *“Experimental studies of the quality of embossed characters of the Braille alphabet”*, de Barckz et. al, os autores fornecem dados de um estudo

empírico, que definem parâmetros físicos favoráveis à leitura de textos na modalidade em Braille e surpreendem ao mencionar que existem diferentes padrões na codificação nos diferentes países, conforme a citação abaixo descrita:

[...] The Braille alphabet has been used for over 150 years, and its technical parameters are now partially standardized. However, those standards vary for different countries. (2016, p.608)

Em uma reflexão de nosso cotidiano o estudo demonstra mais uma barreira que o cidadão invisual poderá encontrar com esta problemática quando em outro país, sendo a comunicação mais uma barreira para sua relação intercultural.

Retornar aos antecedentes do ensino aos invisuais, que consistia em letras relevo, parece algo impensável quando um método já se encontra consistente como padrão de utilização global. No entanto, é possível encontrar entusiastas desta ideia que realizam estudos empíricos demonstrando a eficácia e vantagens deste método quando acrescido ao ensino de códigos em Braille.

Destaca-se um projeto realizado no Brasil, denominado *Tipo Tátil: material de ensino de tipografia para deficientes visuais* realizado por alunos da Universidade de Brasília, projeto publicado em 2017. Neste trabalho foram apresentadas letras de madeira em relevo, para serem tateadas, com o principal objetivo de analisar a forma mais eficaz de reconhecimento dos formatos das letras aos invisuais. Os resultados foram positivos, mostrando semelhança mesmo quando comparado ao indivíduo que enxergou por um período breve de sua vida. O autor afirma que:

[...] Aplicações relacionadas com objetos do dia-a-dia e elementos de cultura popular também se mostram eficazes criando **links** entre conhecimento novo e o antigo. (Cruz, 2017, p. 260)

Outro modelo observado, foi o estudo realizado por *Kosuke Takahashi* (1993) que resultou em um alfabeto denominado *Braille Neue*, que combina o código Braille com o alfabeto latino. O autor *Takahashi*, expõe o seu objetivo de inclusão e facilidade de comunicação nas relações interculturais que integram eventos desportivos, como as próximas olimpíadas no Japão. "*our aim is to use*

this universal typeset for Tokyo Olympics and Paralympics 2020 to create a truly universal space where anyone can access information” (2017). Afirma que raramente se vê o Braille implementado no espaço público, entende que uma implementação conjunta irá promover este tipo de sinalização. Também salienta um fator negativo da codificação em Braille - não ter a possibilidade de se expandir, fato este possível com o alfabeto *NEUE*, salientando a facilidade de implementação em diferentes modelos de infraestruturas.

O estudo de *Takahashi* já influencia o ambiente cultural, pela facilidade na impressão de legendas táteis e a possibilidade de ter apenas um formato de legenda, deixando de lado a complexidade da codificação em Braille tradicional. Em Bilbao foi publicado em novembro de 2016, o projeto “*BLIND WORDS*”, em que Núria López relata a funcionalidade de inclusão do uso da tipografia mesclada ao Braille: “*Así, acercamos la tipografía del mundo visible ao invisible*” (2016, p. 3).

Na figura 3 é possível observar de maneira ilustrativa as letras A e B com os respectivos códigos no corpo da própria letra em relevo, sendo apenas uma simulação com base no alfabeto *NEUE*, conforme referência (Takahashi,2017).

Por fim a impressão em 3D se torna facilitadora tanto para reprodução em textos Braille e até mesmo na utilização do alfabeto *NEUE*, pela sua capacidade de reprodução repetitiva sem falhas, controle de dimensão do relevo e controle dos fatores de rugosidade das peças, que segundo *Barczk et. Al* (2016), a rugosidade da peça poderá afetar não só a sua percepção tátil como também danificar a sensibilidade dos dedos quando o material utilizado possui característica de alta aspereza.

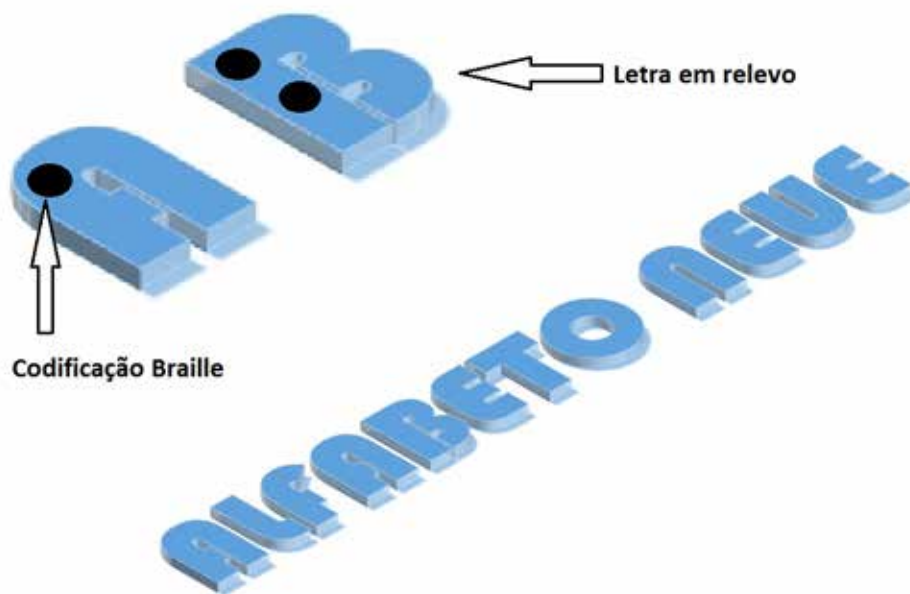


Figura 3: Imagem ilustrativa baseado no Alfabeto NEUE. Fonte: Arquivo pessoal.

CONCLUSÃO

A revisão bibliográfica e pesquisa em equipamentos culturais realizada, quando na procura de modelos para inclusão de invisuais e pessoas com baixa visão, demonstrou uma efetiva viabilidade na incorporação da tecnologia de impressão em 3D com os demais dispositivos que auxiliam nas atividades deste público em atividades culturais. Cito como exemplo, exposições de artes plásticas que são comumente realizadas em galerias de arte, e mesmo nas bienais de arte contemporânea, como a internacionalmente reconhecida Bienal de Arte de São Paulo, que dedicou em 1998 em sua 24ª edição um roteiro interativo com obras de Tarsila do Amaral em relevo passível de toque¹². Quando em museus que abordam temáticas territoriais, um exemplo a ser

¹² Na 24ª edição da Bienal de arte de São Paulo foi dedicado um roteiro interativo com instrutores especializados que apresentaram obras de Tarsila do Amaral, em relevo, apresentado no 3º andar do pavilhão além de exposições aliadas a exploração de sentidos como o olfato e o tato (Ilustrada, Artes plásticas: Projeto exhibe a Bienal para deficientes, 1998).

demonstrado é o Museu da Terra de Besteiro em Tondela¹³, Portugal, que aborda temas como comunicação da cultura material de uma determinado território e comunidade, onde se expõem características culturais do cotidiano simples da sociedade. Para facilitar a comunicação do discurso expositivo o museu disponibiliza uma maquete tátil de fibra de vidro, em alto relevo, das imagens existentes na estação de proteção de Arte Rupestre de Molelinhos, Tondela, Portugal, que possibilita ao deficiente visual reconhecer o delinear territorial do local e as gravuras lá existentes.

A imagem sendo fator determinante para a compreensão deste tipo de comunicação, torna se imprescindível a constante dinâmica de entidades culturais se atualizarem para obtenção de meios que facilitem e se tornem atrativos para diferentes públicos.

A proposta aqui apresentada possui um caráter experimental, para sua concretização é de suma importância a criação de uma equipe interdisciplinar que realize estudos e experimentações para entender as necessidades dos invisuais no que diz respeito ao entendimento dos conceitos abordados pela Poesia Concreta e sua devida compreensão tipográfica.

Uma dinâmica itinerante poderá proporcionar aos invisuais uma nova opção de convívio e oportunidade de inserção em ambientes de comunicação do conhecimento, podendo os *Ninhos da Poesia Concreta* realizar oficinas de ensino da Tipografia, abrindo assim, novas possibilidades dentro do contexto hoje padronizado - o ensino da codificação Braille. Considerando os *Ninhos* como fontes facilitadores de relação interpessoal, reserva-se também nesta proposta a oferta de curso livre da codificação em Braille para o público visual, proporcionando a difusão de práticas cotidianas dos invisuais ao público em geral.

¹³ Conforme folheto de sala do Museu Municipal de Tondela, terras de Besteiros podemos certificar com o apoio de texto explicativo o seu objetivo de salvaguarda da memória local em seus diferentes ciclos temporais. Pode se ler que "O discurso deste museu centra-se na acção humana que moldou e transformou este território tão peculiar, tornando o homem e o tempo como vectores fundamentais para o entendimento destes ciclos de vida ao longo da História" (2018).

AGRADECIMENTO

Este trabalho recebeu o apoio ATPED – Departamento de apoio técnico pedagógico aos estudantes deficientes da Universidade de Coimbra; Dante Pignatari; Professor Doutor Paulo Franchetti e da colega do curso de museologia, Eleonora Roxo.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- As Palavras em Liberdade. Editado por Paul Buck, Maria Burmester. Porto: Fundação de Serralves; 2015.
- Barczyk, R. e D. Jasińska-Choromańska. *Experimental studies of the quality of embossed characters of the Braille alphabet. Bulletin of the Polish Academy of Sciences Technical Sciences*, Vol. 64, No. 3, p. 607-614, 2016. DOI: 10.1515/bpasts-2016-0068.
- Bizerra, A. F; Juliana Bettini Verdiani Cizaukas; Glaucia Colli Inglez; Milene Tino Franco. 2012. Conversas de aprendizagem de ciências: como os deficientes visuais interpretam os materiais educativos do museu de microbiologia? *Revista Educação Especial*, volume 25, nº 42, p. 57-74. Disponível em: <http://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/download/4341/3092>. Acessado em 25 de abril de 2018.
- Burke, P. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica letras de humanidad; 2001.
- Carreño, F. J. Z. *Curso de museología*. Gijón, Astúrias: TREA, S.L, 2004.
- Chiovatto, M. G. Aidar. *My Museum: Plural Accessibility: Inclusive Educational Programs at the Pinacoteca de São Paulo, Brazil*. Publicado por Proceedings, 46th Annual ICOM-CECA Conference Washington, D.C., USA September 17–21, 2015. *Museum Education and Accessibility: Bridging the Gaps*, p. 79-81, 2015.
- Código Deontológico do ICOM para Museus. Traduzido e editado pelos Comitês Brasileiro e Português do ICOM – Conselho Internacional de Museus; 2009.
- Cruz, L. E. e Souto V. T. Tipo tátil de ensino de tipografia para deficientes visuais. *Revista Brasileira de Design da Informação*, vol. 14, nº 2, p. 253-262, 2017. ISSN 1808-5377. Disponível em <http://infodesign.org.br/infodesign/article/viewFile/604/337>

- Dicionário da Língua Portuguesa – Novo Acordo Ortográfico. 2015. Edição revista e atualizada. Portugal: Porto; 2015. ISBN 978-972-0-01866-3.
- Filho, C. M. Comunicação e as aventuras estranhas. Ensaios sobre arte, cinema, filosofia e comunicação. São Paulo. ECA USP, 2018. DOI 10.11606/9788572051927.
- Franchetti, P. Alguns aspectos da poesia concreta. 4ª Edição. Campinas: Unicamp, 2014.
- Fritsch, J. *A Digital Project to Bring Cultural Experiences to Blind and Low-Vision Audiences* publicado em *Proceedings, 46th Annual ICOM-CECA Conference Washington, D.C., USA September 17–21, 2015. Museum Education and Accessibility: Bridging the Gaps.* p. 118, 2015.
- Gant, M. L. B. *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Trea. Gijón; 2001.
- Linardi, A. B; Fernando da Silva Ramos; Flávio Valverde Garotti; Vitor Damiani. A impressão 3D como suporte para o ensino das artes para deficientes visuais. SIGRADI Informação de projeto para interação, vol. 2, nº 3, p. 564-568, 2015. Disponível em <http://pdf.blucher.com.br/s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/sigradi2015/10288.pdf> acessado em 12/05/2018.
- López, N. *Blind words. Una tipografía inclusiva*. Espanha. Srtaserifa Graphic Design/social & Art Direction, 2016. Disponível em: <http://drive.google.com/file/d/1FDSwsYwLr1HRdpYisCu2HskXwYP1OP6i>. Acessado em 10/05/2018.
- Marques, C. O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa. Publicado na revista de *Estudos Acadêmicos, Artes e Cultura*, v1. N1, p. 16-29, 2007. d.o.i: 10.13115/2236-1499.2007v1n1p16.
- Museu Municipal de Tondela. Terra de Besteiros. Folha de sala. Tondela, Portugal; 2018.
- Pedron, F. R. Poesia Visual, Procedimento de uma prática interdisciplinar. Monografia apresentada a Universidade Federal dos Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil, 2011. Disponível em www.lume.ufrgs.br. Acessado em 22/05/2016.
- Pignatari, D. Poesia, pois, é Poesia. São Paulo: Ateliê, 2004.
- Proceedings, 46th Annual ICOM-CECA Conference WASHINGTON, D.C., USA September 17–21, 2015. Museum Education and Accessibility: Bridging the Gaps.* Editado por Dr. Giuseppe (Pino) Monaco, Ph.D. e Smithsonian Center for Learning and Digital Access, 2016.

Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade. Editado por Organização das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura. Brasil: UNESCO; 2015.

Valentim, A. Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica. Revista ARS, vol. 15, nº 30, p. 217 – 231, 2017. DOI 10.11606/issn.2178-0447.ars2017.133594

Fontes eletrônicas e sites

Aulete digital. In Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa, 2018. Disponível em: www.aulete.com.br/verbicovisual. Acessado em 24 de maio de 2018.

De Fotografia à Tactography. Museu da Imagem e do Som, 2016. Disponível https://www.missp.org.br/icox.php?mdl=mis&op=programação_interna&id_event=2218. Acessado em 10 de junho de 2018.

Exposição Nacional de Arte concreta.(1956. São Paulo). In Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura brasileira. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos80977/exposicao-nacional-de-arte-concreta-1-1956-sao-paulo-sp>. Acesso em 02 de setembro de 2018. ISBN 978-85-7979-060-7.

Ester, L. Olhar com as mãos. Exposição que propõe a percepção da fotografia pelo tato, 2017. Disponível em <http://portaldonic.com.br/jornalismo/2017/09/26/olhar-com-as-maos-exposicao-propoe-a-percepcao-da-fotografia-pelo-tato/>. Acessado em 10 de junho de 2018.

Exposição “Heróis de Brinquedo” reúne esculturas de personagens dos quadrinhos. Fundação Cultural de Curitiba, 2015. <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/noticias/alunos-do-instituto-paranaense-de-cegos-visitam-exposicao-herois-de-brinquedo/2015>. Acessado em 10 de junho de 2018.

Hélio Oiticica. In Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>. Acessado em 22 de maio de 2018.

Hoy toca el Prado. Público General, Exposición. Disponível em <https://museodelprado.es/recurso/hoy-toca-el-prado/136d1156-7fe8-1526-6352-a1daadfa9af2>. Acessado em 03 de setembro de 2018.

Ilustrada, Artes plásticas: Projeto exhibe a Bienal para deficientes. *Folha de S. Paulo*, 11 de dezembro de 1998. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11129826.htm>. Acessado em 10 de junho de 2018.

Museu em braille no Instituto Butantan, 2012. Disponível em www.usp.br/espacoaberto/?materia=museu-em-braille-no-instituto-butantan. Acessado em 10 de junho de 2018.

Olhar sensível. Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, 2018. Disponível em <http://portaldonic.com.br/jornalismo/2017/09/26/olhar-com-as-maos-exposicao-propoe-a-percepcao-da-fotografia-pelo-tato/>. Acessado em 10 de junho de 2018.

Sentir para ver: gêneros da pintura na Pinacoteca de São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em <http://pinacoteca.org.br/programacao/sentir-para-ver/>. Acessado em 10 de junho de 2018.

Stratasys. Tecnologia FDM. Peças duráveis em 3D com termoplásticos de verdade, 2018. Disponível em: <http://www.stratasys.com/br/impressoras-3d/technologies/fdm-technology>. Acessado em 20 de junho de 2018.

Takahashi, K. *Braille Neue. Characters with braille*, 2017. Disponível em: kosuke.tk/work-rattt.html. Acessado em 10 de maio de 2018.



Trilhar entre limites e indeterminações

Trillar entre límites e indeterminaciones

***Tread between limits and
indeterminations***

Maria Teresa Kerr Saraiva

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. tesaraiva@usp.br

Resumo

Pequena reflexão a respeito do desenho do Painel Estação da Luz de autoria de Teresa Saraiva.

Palavras-Chave: Painel Estação da Luz. Desenho. Processo criativo. Arte. Caminhar.

Resumen

Pequeña reflexión acerca del diseño del Panel Estación de la Luz de Teresa Saraiva.

Palabras-Clave: Panel Estacion de la Luz. Diseño. Proceso creativo. Arte. Caminar.

Abstract

Small reflection of the design of Estação da Luz the panel by Teresa Saraiva

Keywords: Estação da Luz panel. Design. Creative process. Art. Walk.

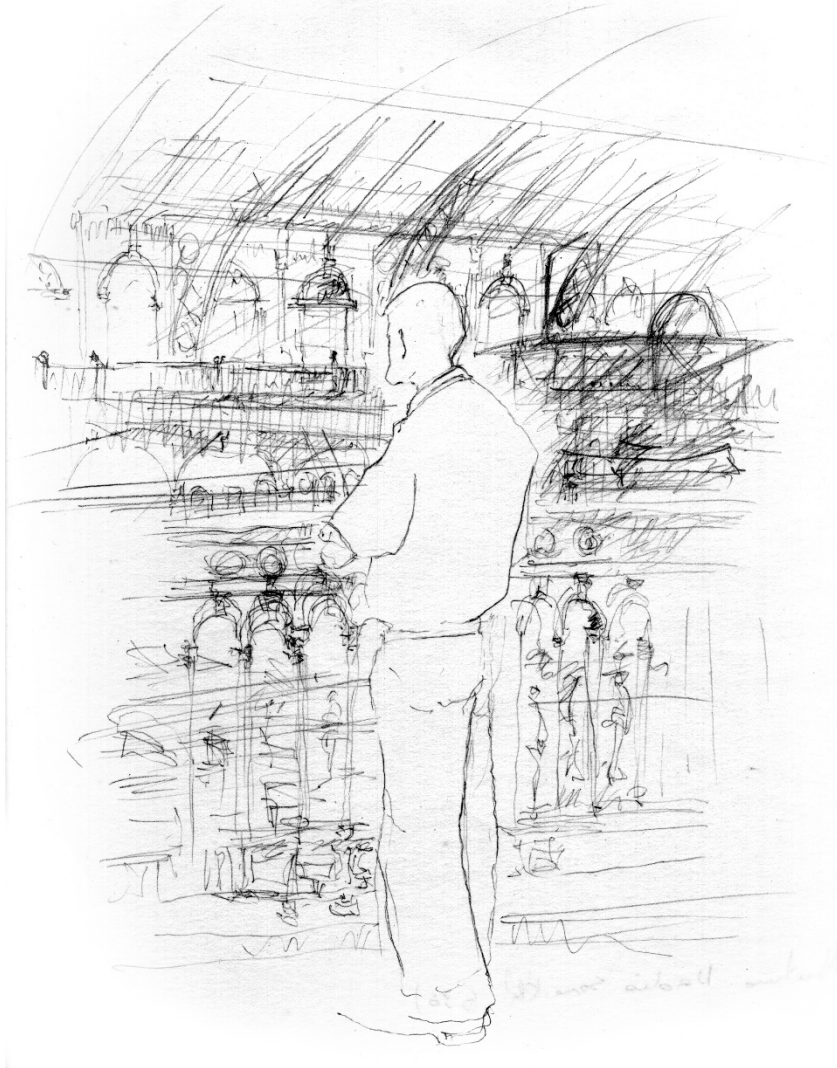


Figura 1. Estação da Luz.

Criar um desenho...

Advindo de sinais representativos da Estação da Luz,

Do gesto expressivo,

A partir de maravilhamento produzido pelo local,

Em referência a ele.

Tudo banhado pela Luz

Tendo uma busca em mente,

Com base em estudos de composição,

De experimentos realizados na matriz gravada,

Em ensaios em argamassa,

Em modelos de areia,

E nos esboços com retalhos de madeira.

Obra para lugar específico



Figura 2. Gravura em metal



Figura 3. Olhar a estação e desenhar



Figura 4. Desenho-chave para concepção do painel Estação da Luz



Figura 5. Desenho-chave para concepção do painel Estação da Luz



Figura 6. Sinais realizados na oficina



Figura 7. Sinais gráficos

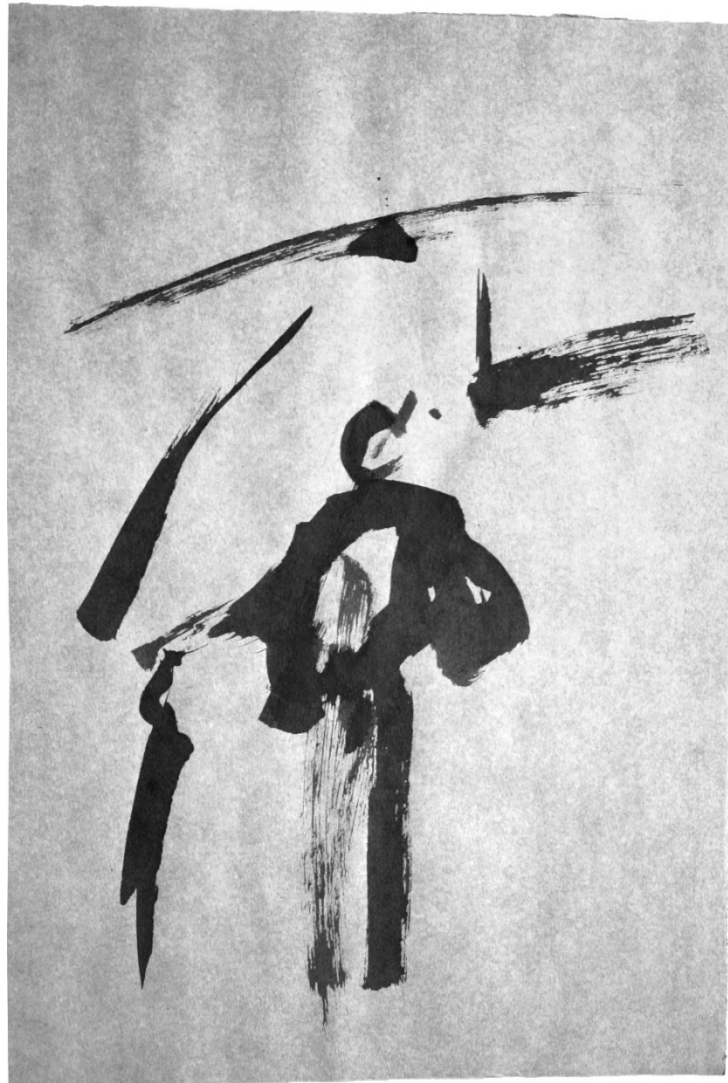


Figura 8. Sinais gráficos

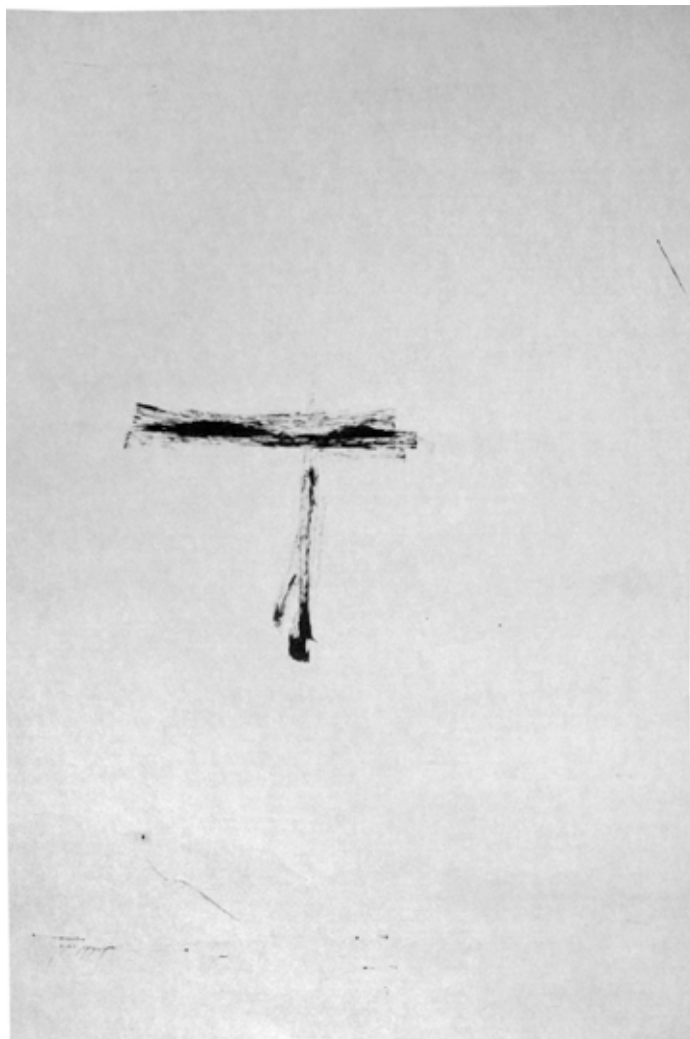


Figura 9. Sinais gráficos



Figura 10. Desenho de pessoas



Figura 11. Estudo à nanquin para o painel Estação da Luz



Figura 12. Formas básicas realizadas em argamassa



Figura 13. Estudo em fundição realizado no IPT- Instituto de pesquisa tecnológica



Figura 14. Estudo para o painel Estação da Luz realizado no Canteiro experimental FAU-USP



Figura 15. Desenho para o painel Estação da Luz realizado com retalhos de madeira no Canteiro experimental FAU-USP



Figura 16. Painel Estação da Luz lado esquerdo



Figura 17. Painel Estação da Luz lado direito

Com o caminhar do artista esse desenho, se transforma em linguagem.

Confrontam-se alguns paradigmas da contemporaneidade

Suas soluções já pré-traçadas,

Matrizes de indeterminações.

Atém-se aos limites de uma “cultura”, de um ideário ou bebe-se na fonte
dessa tradição?

Trilhar a forma.



A procura de imagens de resistência

La búsqueda de imágenes de resistencia

Looking for a resistance images

Naiene Sanchez Silva

Mestre pelo PPGCI da ECA-USP e coordenadora acadêmica e pedagógica do curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais da Universidade de Girona. naiene@usp.br

Resumo

Cultura e valor possuem uma relação sinonímica. Logo, se a cultura contemporânea opera sob a égide da imagem, certamente podemos identificar e refletir sobre os valores que constituem uma possível cultura da imagem. Neste artigo, faremos o cotejo entre os valores que fundam a ideia de cultura na sociedade do espetáculo e os valores que constituem o conceito de imagem-enigma. A ideia é verificar se existe a possibilidade de encontrar maneiras de identificar uma imagem de resistência em contextos avessos à essa ideia.

Palavras-Chave: Valor. Cultura. Espetáculo. Imagem-enigma. Política cultural.

Resumen

La cultura y el valor poseen una relación sinonímica. Por lo tanto, si la cultura contemporánea opera bajo la égida de la imagen, ciertamente podemos identificar y reflexionar sobre los valores que constituyen una posible cultura de la imagen. En este artículo, haremos el cotejo entre los valores que fundan la idea de cultura en la sociedad del espectáculo y los valores que constituyen el concepto de imagen-enigma. La idea es verificar si existe la posibilidad de encontrar maneras de identificar una imagen de resistencia en contextos opuestos a esa idea.

Palabras clave: Valor. Cultura. Espectáculo. Imagen-enigmática. Política cultural.

Abstract

Culture and value have a synonymous relationship. Thus, if contemporary culture operates under the aegis of the image, we can certainly identify and reflect upon the values that constitute a possible image culture. In this article, we will make a comparison between the values that ground the idea of culture in the society of the spectacle and the values that constitute the concept of image-enigma. The idea is to verify if there is a possibility of finding ways to identify an image of resistance in contexts averse to this idea.

Keywords: Value. Culture. Spectacle. Enigmatic-image. Cultural policy.

A CULTURA COMO CONSTRUÇÃO DE VALORES

A política cultural é rejeitada não porque reduz a arte a valor instrumental, mas porque nega o valor da liberdade.

Norberto Bobbio

Quando procuramos por imagens de resistência, somos convidados ao exercício de identificar e analisar valores. Ao longo deste artigo, tentaremos demonstrar a importância de reconhecer e refletir sobre os valores que constituem, incidem ou são revelados por uma imagem. Mirando o escopo da cultura e considerando que a sociedade contemporânea opera sob a égide da imagem, interessa-nos identificar imagens de resistência, aqui entendidas como aquelas que revelam valores contrários ao contexto cultural sustentado pela ideia de entretenimento. A arte, como possível caminho para viabilizar o aparecimento de imagens de resistência, e a cultura, a partir de sua capacidade de gerar valores, serão elementos centrais na realização desse exercício.

Cultura e valor possuem uma relação sinonímica. Para compreender essa correspondência, é preciso destacar que entendemos a cultura como a criação

de símbolos, a capacidade para presentificar o ausente e a construção de valores éticos, religiosos, políticos e artísticos. São os valores que definem uma cultura a partir de sua decisão sobre o sentido do verdadeiro e do falso, justo e injusto, bem e mal, belo e feio, útil e nocivo, possível e impossível, necessário e contingente, tempo e eternidade, prazer e dor, liberdade e servidão, sagrado e profano, vida e morte, saúde e doença, corpo e alma. A pluralidade de culturas aparece nas diferentes maneiras como cada uma delas define esses pares de opostos; e a mudança no interior de uma mesma cultura também se refere à transformação do sentido desses opostos.

Como afirma Steven Connor, “cultura e valor tem de se conhecer mutuamente, a fim de começar a saber o que lhes escapa” (1994, p.16). Não raro a cultura flerta com a censura, obedece às necessidades do mercado e está sujeita às regras da indústria do entretenimento. O resultado disso é a criação de um cenário que funciona a partir de um sistema de valores próprios.

Com o advento do mercado cultural, a obra de arte converte-se em entretenimento e fica sujeita à ação dos mass media. Nesse cenário, a arte como a possibilidade de experimentação do novo converte-se em produções repetitivas que duram de acordo com a moda e reduzem-se à publicidade e à propaganda (Chauí, 2006). A cultura de massa se apropria das obras de arte “para consumi-las, devorá-las, destruí-las, nulificá-las em simulacros”. Surge então o mercado cultural, onde tudo se reduz “a uma questão pessoal de preferência, gosto, predileção, aversão, sentimentos” (Ibidem, p.22).

A sociedade de massas substitui a cultura pelo entretenimento e “os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (Arendt, 2007, p. 257 e 258). A indústria cultural redefiniu o conceito de obra de arte – isto é, a arte passou a ser entendida como mercadoria. Esvaziada de significados, as obras de arte tornaram-se entretenimento. Sob o esteio desta lógica, “a sociedade começou a monopolizar a “cultura” em função de seus

objetivos próprios, tais como posição social e status” (p. 254). O valor de mercado passou então a exercer uma influência direta no campo das artes.

O avanço das tecnologias também trouxe consigo uma nova ideia de arte. Em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin utiliza-se da ideia de aura para diferenciar o “valor de exposição” do “valor de culto” da obra de arte. Benjamin conclui que, em diversas culturas, a unicidade da obra de arte é uma qualidade que a consagra como objeto de culto. Com o passar do tempo, o valor de culto é superado pelo valor de exposição. O marco dessa operação pode ser verificado na fotografia, mais especificamente, no momento em que o homem se retira da foto. Para Benjamin, “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (p.174).

Benjamin acreditava que a reprodutibilidade da obra de arte culminaria em um processo de democratização — isto é, mais pessoas teriam acesso às criações artísticas. Contudo, segundo Marilena Chauí, o preciso diagnóstico feito por Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica e sobre a perda da aura da obra de arte somado à lógica capitalista foram fatores imprescindíveis para a consolidar a indústria cultural. Como coloca a filósofa, “perdida a aura, a arte não se democratizou, massificou-se e transformou-se em distração e diversão para as horas de lazer” (2014, p.143).

Para Marilena Chauí, há três vetores culturais que diferenciam o entretenimento de uma obra de arte. O primeiro vetor seria o trabalho, momento este em que o artista, por intermédio da crítica e da interpretação, transforma a experiência de seu cotidiano em algo novo. Um segundo vetor seria a capacidade de desvelar o que está por trás dessas experiências vividas. Configura-se como terceiro vetor o direito, levando em consideração que vivemos em uma sociedade de classes que opera a partir de relações de dominação, e a cultura é um direito das pessoas (2006, p. 21).

Todavia, “a imagem da cultura de massa, os meios de comunicação negam esses traços da cultura” (Chauí, 2006, p.21) e a consequência disso é que tudo

se transforma em entretenimento. Nesse sentido, “o espetáculo se torna simulacro e o simulacro se põe como entretenimento” (Ibidem).

No intuito de aprofundar essa reflexão, gostaríamos de comentar o que entendemos por simulacro e, posteriormente, identificar possíveis vetores culturais presentes no conceito de imagem-enigma, aqui entendido como o avesso da imagem concebida no bojo da cultura do entretenimento.

A cultura sob a égide da imagem

A palavra *simulacrum* é de origem latina e "pode significar uma representação ou cópia exata de alguma coisa percebida, ou o oposto disso, isto é, um fingimento, uma simulação" (Chauí, 2006, p.82). Um tema como o do simulacro é muito importante nas artes e na história do pensamento ocidental a partir de Platão e recebe de pensadores nossos contemporâneos tratamentos muito diferentes e até opostos. Para Platão, o simulacro é a cópia imperfeita de uma outra cópia, qual seja a imagem das imagens das coisas (imagem em grego: ícone), é imagem de uma outra imagem, é uma cópia da cópia, engano e erro, é uma simulação. Platão condena as obras de arte, julgadas por ele como simulações das cópias da realidade ou cópias de cópias que ignoram a realidade verdadeira, a realidade verdadeira é aquela alcançada pelo puro espírito, pelo puro intelecto, afastando todos os dados corporais e sensoriais, a ideia verdadeira é a realidade real e ela é o modelo (em grego se diz: paradigma) em que se apoiam as imagens, dando-nos a ilusão de que conhecemos a própria realidade ou a ideia verdadeira. Platão opõe paradigma e ícone, imagem e realidade, simulacro e realidade. A obra de arte, por sua vez, cria simulacros, isto é, a aparência de realidade e o que parece ser em lugar do que realmente é (p.83).

O simulacro funciona como uma antecipação de modelos e não “uma modalidade de ilusão de representação, um duplo ou espelho, ou ainda “a abstração de um ser referencial, de uma substância, mas o modelo de um real sem origem nem realidade” (Fabbrini, 2016, p.66). Por conseguinte, os

acontecimentos estão esvaziados de sentido "porque teriam sido precedidos pelos modelos" (Ibidem).

Sobre a antecipação de modelos e a ideia de valor, Jean Baudrillard em sua obra *Simulacros e Simulações* (1991), menciona o exemplo da Universidade. Para o pensador há um "pânico dos responsáveis da Universidade perante a ideia de que se vão distribuir diplomas sem contrapartida de trabalho (real), sem equivalência de saber" (p.191). O motivo desse pânico tem em sua essência o fato do "valor dissociar-se dos seus conteúdos e funcionar sozinho, segundo sua forma própria" (Ibidem). Contudo, em uma sociedade orientada pela produção de simulacros, os diplomas universitários continuarão a circular aos montes e isso não se configura necessariamente como um problema porque "a sua simples circulação basta para criar um horizonte social do valor, e a obsessão do valor fantasma será ainda maior, mesmo quando o seu referencial (o seu valor de uso, de troca, a força de trabalho universitária que ele abarca) se perde". (Ibidem). Para o pensador, esse cenário desperta o sentimento de "sermos abandonados pela dura lei do valor" e para compensar esse sentimento podem vir à tona "métodos fascistas e autoritários" (p.193). Baudrillard conclui que "há um fim para o valor e para o trabalho e não o há para o simulacro do valor e do trabalho" (p.194).

Vale destacar que a obra de Baudrillard se inspira no pensamento de Guy Debord. Como alerta Celso Frederico (2010), "o pós-modernismo preferiu confraternizar-se com o existente. Por isso, a teoria crítica do espetáculo cedeu lugar à constatação do simulacro" (p. 185).

Guy Debord é um dos pensadores que irá destacar a cultura como esfera principal de uma sociedade cujo cerne está ancorado em relações de alienação (do latim, *alienus*, que significa: um outro, ser um outro). Sob essa condição, os sujeitos não se reconhecem nas coisas e nas obras que produzem e as enfrentam como se fossem pura alteridade e não expressões deles próprios.

Na sociedade do espetáculo, o fetichismo dos objetos autonomizados, que aparentemente governam as vidas dos homens, impõe-se nas formas de

consciência, mantendo, assim, a passividade e a contemplação. Teixeira e Frederico (2010, p. 220) comentam que, para Debord, “[...] a sociedade do espetáculo reina soberana, graças ao predomínio total da mercadoria”. Assim, o espetáculo, através de seu discurso ideológico, camufla a cisão que fraciona a sociedade; ou seja, a sociedade do espetáculo versa sobre um discurso ideológico sustentado por imagens fetichizadas responsáveis por mediar as relações sociais entre os homens. Em outras palavras, as relações entre os homens aparecem como relações com as coisas e até mesmo como relações entre as próprias coisas, isto é, como mercadorias que existiriam por si mesmas, de tal maneira que a relação entre os homens é mediada por sua relação com as mercadorias. Ora, se assim é com os produtos do trabalho na indústria, assim também será com as criações artísticas que, transformadas em mercadoria pela indústria cultural, se apresentam sem seus criadores, como puros espetáculos que existiriam em si e por si mesmos. Se na arte a ideia de trabalho equivale-se à criação, no campo do entretenimento todo o trabalho é direcionado para satisfazer o consumo.

Não surpreende, portanto, que a sociedade do espetáculo nos condicione à sensação de que estamos dissociados de nossa particularidade, por conseguinte, passamos a consumir imagens no intuito de nos reconciliarmos com a “vida privada perdida”. Para Debord (1997, p. 129), “[...] a própria mercadoria fez leis cuja aplicação “honestas” deve produzir a vida privada como realidade distinta e sua reconquista posterior pelo consumo social das imagens”.

No espetáculo, a ideia de coletividade resvala na comunhão da segregação entre os indivíduos e as estruturas cindidas. Debord explica que “[...] o que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro em que os mantêm isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado”. Debord tem em mira as divisões sociais que definem o capitalismo e, portanto, a unificação trazida pelo espetáculo é sinônimo de simulacro porque esconde a divisão socioeconômica e política. Produz a ilusão de comunidade quando a sociedade está internamente dividida em classes sociais e entre os com poder e os sem poder. Trata-se de uma sociedade que apaga a

percepção das contradições porque oculta as divisões que a constituem, isto é, simula a inexistência de divisões. Surge então o espetáculo transformado em simulacro. Lê-se:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo fato desse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada. (1997, p. 14)

O espetáculo reúne as esferas que compõem a sociedade por intermédio de seu discurso ideológico. Dessa maneira, o discurso hegemônico tem a pretensão de separar, cada vez mais, as esferas sociais a fim de que o discurso espetacular tome conta dos espaços em branco que, aparentemente, une essas esferas. O espetáculo está ancorado em um sistema focado em reforçar cada vez mais uma condição social alienante, já que é uma realidade ilusória; sua astúcia está em ludibriar os homens e fazer com que esses trabalhem cada vez mais a serviço dos interesses da ordem social imposta. Ou seja, impõe uma imagem de comunidade, unidade e identidade para uma sociedade dividida e excludente.

Desse modo, no espetáculo a crítica é substituída pela ideologia. Por sua vez, a ideologia está apoiada em condições que não permitem que seu real discurso seja revelado, pois “é graças aos brancos, graças às lacunas entre as suas partes, que esse discurso se representa coerente. Em suma, é porque não diz tudo e não pode dizer tudo que o discurso ideológico é coerente e poderoso” (Chauí, 2003, p. 21-2). Segundo sua própria definição, o espetáculo pode ser considerado um grande detentor de fragmentos. Nesse contexto, a esfera da cultura – entendida como indústria cultural cujas mercadorias postas no mercado são as obras e as criações dos artistas, além de obrigatoriamente ocupar-se com a questão da expansão econômica, tem como objetivo destituir-se de sua própria história. A cultura perde sua função de um espaço disponível para manifestação da representação daquilo que é vivido ou que é desejado. E assim, prospera como o setor mais promissor a desenvolver-se economicamente.

Zygmunt Bauman (1999) explica que a esfera da cultura, sem história, está rendida a ideologia do espetáculo. Para o sociólogo, a cultura deve servir como modelo a ser seguido pelas demais estruturas da sociedade do espetáculo, "[...] a negação real da cultura é a única coisa que lhe conserva o sentido". Assim, "[...] a cultura ao se separar do todo já está racionalizada. Separada está isenta de racionalidade e condenada a desaparecer, assim como tudo que se separa do todo" (p. 119).

A sociedade do espetáculo constitui-se, portanto, sobre valores que se relacionam com a ideia de diversão, aqui entendida como entretenimento e dominação, por intermédio da vigência de um discurso hegemônico.

Para Debord, a imagem criada pela cultura na sociedade do espetáculo equivale-se à vedete do *showbusiness*. Ela é sinônimo de puro entretenimento e depende da alienação para sobreviver.

A vedete privilegia a aparência como algo socialmente aceito, e não incentiva nenhuma prática que dê margem à imperfeição, aqui entendida, como uma possível ameaça ao discurso laudatório do espetáculo. Sobre esse tema, Debord explica que o importante não é "ser" nem "ter" e, sim, "aparecer". Isso é condição indispensável em uma sociedade que depende de imagens fetichizadas para que as relações sociais sejam realizadas. Não há, portanto, na cultura do espetáculo, resistência à aparência. Em outras palavras, a aparência em si é um valor inerente a cultura que opera na sociedade descrita pelo sociólogo.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, ao atualizarem a teoria de Debord, consideram que o reino do espetáculo foi "substituído pelo hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e mercantil do divertimento" (2015, p. 28). A indústria do entretenimento resiste até os dias de hoje, e cada vez mais o movimento atual do capital "trabalha para construir e difundir uma imagem artista de seus atores, para artealizar as atividades econômicas" (p. 29).

Como explicação à ininterrupta estetização do mundo, tomamos como disparadora a premissa debordiana de cultura como esfera autônoma que

agora, segundo Fredric Jameson, penetrou por “todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social, do valor econômico e do poder do Estado às práticas e a própria estrutura da psique, pode ser considerado como cultural” (2004, p.74).

A constante estetização social institui valores absolutos que influenciam as esferas sociais e, como dito anteriormente, a arte e a cultura não escapam dessa lógica. Como consequência, há uma completa confusão de valores. Em tempos de hyperart, “em que se apagam as distinções entre arte, negócio e luxo” (Lipovetsky e Serroy, 2015, p. 58), a arte se torna “um instrumento de legitimação das marcas e das empresas do capitalismo” (p. 29). Diante dessa constatação, somos impelidos a rever quais valores se relacionam com essa nova ideia de arte. Igualmente, é de extrema relevância o estudo sobre os valores de “uma cultura sem fronteiras cujo objetivo não é outro senão uma sociedade universal de consumidores” (Lipovetsky e Serroy, 2008, p. 32). A obra de arte feita pelo capitalismo do hiperespetáculo foi “não parar de fabricar em grande escala espuma midiática, divertimento passageiro” (p.209). A investida capitalista contemporânea fez arte com aquilo que aprendeu com a imagem dos ícones de Hollywood. E foi assim que a partir da perenidade da beleza, “uma nova iconicidade tomou seu lugar no desfile das figuras míticas: uma autêntica obra de arte” (Ibidem). A lição aprendida pelo capitalismo estético foi que “o sonho, com Greta Garbo, era de celuloide inflamável: ainda assim, ele continua vivo” (p.208).

Poderia se dizer, portanto, que vivemos em uma “república dos bons sentimentos” (Maffesoli, 2009), a qual se caracteriza pela “confusão de sentimentos. Confusão de valores. Trata-se de uma “orgia” moral na qual modelos de virtude vêm verter o fel dos ressentimentos que alimentam disfarçados de bons sentimentos” (p. 88).

Nesse jogo de antecipação de modelos, inversão e esvaziamento dos valores, a tendência da arte, concebida no bojo da cultura do espetáculo, é ser

transformada em comunicação, uma vez que a pulverização da arte é uma condição “hoje pacificamente aceita” (Fabbrini, 2016, p.252).

Identificar e propor uma discussão sobre valor na cultura contemporânea não é uma tarefa fácil dada a exaustiva exposição às imagens a qual estamos sujeitos. Como afirma Andreas Huyssen, “a tarefa que nos espera é a de redefinir as possibilidades da crítica em termos pós-modernos” (1991, p. 22). E, para lograr esse feito, “é preciso aguçar nossa sensibilidade para as diferenças e reforçar nossa capacidade de suportar a pleora das particularidades, para configurar uma paisagem, em grande medida ainda desconhecida” (Fabbrini, 2013, p. 21).

A tirania com que opera o simulacro nos dias de hoje é equivalente a tirania da linguagem denunciada por Barthes. Ao comentar o conceito de simulacro concebido por Jean Baudrillard, o pensador Ricardo Fabbrini (2016) diz que “os simulacros são imagens hegemônicas” (p.64) e que estamos vivendo “o momento decisivo no qual se trava um conflito sobre o destino das imagens” (p.69). Sendo assim, o “processo de neutralização da arte (como imagem-enigma) decorre da multiplicação “metafísica” ou “viral” dos simulacros” (Ibidem).

Fabbrini volta-se à obra de Barthes e destaca a “estética do neutro” como uma possível “forma de resistência à sociedade da simulação”, ou ainda “uma tentativa de se evitar que o olhar fique refém da fascinação fatal da ciranda aleatória de signos da realidade virtual” (2016, p. 253).

Assim como Barthes (2003) define “o neutro como aquilo que burla o paradigma” (p.16), o conceito de imagem-enigma pode oferecer resistência à alienação decorrente do excesso disparatado de imagens de diferentes tipos a que somos expostos cotidianamente. Como explica Fabbrini (2016, p.250), o conceito de imagem-enigma “força o pensamento”. A imagem-enigma é o próprio imponderável que resultaria na “distância”, no “mistério”. Identificá-la seria encontrar uma imagem de resistência.

Imagem-enigma X a vedete do espetáculo

Ao contrapor a ideia de imagem-enigma ao da vedete na cultura do espetáculo, verificaremos uma série de valores que nos ajudarão a definir com mais precisão o significado destes respectivos conceitos.

É possível constatar que a concepção de tempo inaugurada pela imagem-vedete, nada tem a ver com a ideia de mistério ou resistência. A vedete é uma imagem esvaziada de sua história que deve atender à ideologia do espetáculo. Por sua vez, a imagem-enigma caminha na contramão do ritmo acelerado imposto pela realidade contemporânea em que estamos inseridos. A imagem-enigma requer “paciência”, é necessário parcimônia para “desvelar o segredo de uma imagem”. Ela nos coloca diante de uma nova percepção de tempo que privilegia “a negação da temporalidade da produção de simulacros e do consumo capitalistas” (Fabbrini, 2016, p. 253).

Outra diferença que pode ser revelada a partir da oposição de ambos os conceitos é aquilo que Fabbrini (2016) anuncia como “estética da imperfeição”. Diferentemente do que acontece com as imagens que imperam na cultura da sociedade do espetáculo, a imagem-enigma abre espaço para a imprevisibilidade, ela “irrompe em meio ao ramerrão simultaneamente festivo e lutuoso do dia a dia”, dessa maneira recuperando a noção de “imprevisto” (p. 254).

Mais uma característica que deve ser atribuída à imagem-enigma é a de efetuar “uma crítica à imagem hegemônica”. Deve-se levar em consideração o caráter desafiador dessa “imagem sobrevivente” (p. 256). De maneira oposta, na cultura na sociedade do espetáculo não há resistência ao discurso hegemônico.

A única alternativa cabível à vedete seria o avesso da estética do neutro, e a lealdade ao “[...] discurso ininterrupto que a ordem presente faz sobre si própria, o seu monólogo elogioso. É o autorretrato do poder no momento da sua gestão totalitária das condições de existência” (Debord, 1997, p. 20).

Por fim, o último valor pertinente à imagem-enigma aqui sugerido é a sua capacidade de ocultar algo, “algum segredo, mistério - ou recuo” (Fabbrini,

2013, p. 32). Por seu turno, a cultura no espetáculo também preserva zonas de ocultamento, entretanto sua finalidade é fortalecer a tônica ideológica do discurso totalizante do espetáculo. A vedete configura-se, assim, como o oposto da imagem-enigma que, por sua vez, ancora-se na resistência à hegemonia.

A partir desse cotejamento, identificamos valores da imagem-enigma que se relacionam diretamente com a ideia de resistência ao simulacro. São eles: 1) a resistência ao simulacro enquanto dispositivo despótico; 2) a resistência ao simulacro a partir de uma nova percepção de tempo; 3) a resistência à perfeição sobre a qual as imagens no simulacro se apresentam; 4) a resistência à imagem hegemônica a partir da crítica; 5) a resistência em “não mostrar tudo”.

Sobre diferentes tipos de imagem

Em sua obra *Mitologias*, Roland Barthes faz uma análise à atriz imagem de Greta Garbo e revela incontáveis vetores (sociais, artísticos e culturais) que atravessam e coabitam a imagem da atriz. Lê-se:

Garbo pertence ainda a essa fase do cinema em que o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que a cara continha uma espécie de estado absoluto de carne que não podia ser atingido nem abandonado. (2001, p. 47)

Para Barthes, o enigma que envolve Garbo aponta para o arquétipo, enquanto Audrey Hepburn incide sobre a “temática particular (mulher-criança, mulher-gata)”, uma vez que “o rosto de Garbo é a ideia, o de Hepburn o fato” (2001, p. 47).

E, se “uma imagem nos interessa porque indica alguma coisa que não está na imagem: pelo que nos deixa adivinhar, ou pelo que continua a ocultar” (Leburn, 2006, p. 336), o interesse de Barthes por Garbo nos faz pensar que, para o teórico, a imagem da atriz possui forte carga de enigma. Essa nossa sugestão remete-nos ao conceito de imagem-enigma.



*Figura 1: Greta Garbo como Anna Karenina, 1935
Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer.*

Se Roland Barthes identificou, meio as imagens que circulam na indústria cinematográfica hollywoodiana, uma imagem de resistência, não seria impossível encontrar brechas de resistências na cultura contemporânea, mesmo considerando que essa última privilegia o discurso do simulacro.

Vale lembrar que Giorgio Agamben (2009) refere-se ao artista, no caso ao poeta contemporâneo, como “essa fratura”, como “aquilo que impede o tempo de recompor-se, e ao mesmo tempo o sangue que deve suturar a quebra” (p.61). Nesse sentido, arriscamos dizer que ao identificarmos uma possível imagem-enigma estamos mais perto daquilo que Agamben chama de contemporâneo. Segundo o pensador, cabe ao contemporâneo “ler de modo

inédito a história” (p.72), pois ele está sob o efeito da luz e concomitantemente da escuridão “é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provem do seu tempo” (p.64).

Sob uma outra ótica do conceito de contemporâneo, mais próxima da ideia de simulacro, Jean-François Lyotard (1993) comenta que quando prevalece o poder do capital, o grau zero da cultura contemporânea é o ecletismo. Uma política cultural voltada às demandas provenientes desse contexto poderá contar com uma quantidade expressiva de participantes, uma vez que “é fácil encontrar público para obras ecléticas (p.19)”. Na esteira desse pensamento, “continua a ser possível e útil medir o valor das obras em função do lucro que se pode obter com elas (p.19 e 20)”. Sobretudo, hoje, é fundamental refletir sobre uma política que tenta “desesperadamente fazer o valor valer” (Favaretto, 2014, p.19).

Pensar a cultura contemporânea sem a influência da imagem é algo impraticável. Cabe “ao crítico da cultura e ao educador, ou mais extensivamente as políticas culturais e educacionais, apreender o regime das imagens atual como espaço conflituoso” (Fabbrini, 2016, p.75).

O anúncio feito por Jean Baudrillard sobre a perenidade do simulacro do valor pode tomar outro rumo quando pensamos que “graças a incerteza do valor da arte” existe a “oportunidade de se consagrar à especulação, de ascender a uma capacidade da linguagem revelar a arte (...)” (Favaretto, 2014, p.22).

Discutir valores implica, dentre outras coisas, retomar a história da cultura, pensá-la no presente e no futuro. Esse projeto de ampliação do capital cultural (no sentido de valor intrínseco da cultura) pode, por vezes, não agradar a todos os setores da sociedade. Eis o motivo de ser na maioria das vezes evitado.

Imagens, seus valores, e a política cultural

Otília Arantes afirma que a “desestetização da arte segue-se um momento complementar de estetização do social” (1993, p. 167). Celso Favaretto, por

sua vez, afirma que, em tempos de estetização generalizada, “a obra não vale mais por si, mas pela relação que mantém com outras no ambiente em que aparecem” (2014, p.20). O valor da obra depende da maneira como ela é apresentada, “tem muito a ver com a política cultural que dá suporte aos eventos” (Ibidem).

A política cultural, por sua vez, pode ser desenhada a partir de valores que fortalecem sistemas despóticos, como também pode ter como sustentáculo valores que garantem o exercício da prática artística e cultural. O estudo sobre a valorização da arte por determinados contextos culturais pode nos auxiliar a refletir sobre futuras possibilidades para a política cultural e, conseqüentemente, pode nos ajudar a entender a sociedade atual.

Deve-se levar em consideração que a divisão social e política e, sobretudo, a ideologia podem colocar uma oposição às artes, e é possível que isso seja feito em nome de uma suposta “cultura” que poderá impedir, bloquear, censurar as artes quando estas são inovadoras e subversivas em relação ao senso-comum. Em uma sociedade, a classe dominante constrói uma ideologia que se torna o senso-comum.

A exemplo disso, é possível observar, com certa frequência no Brasil e no mundo, a censura à arte. Como casos recentes, podemos mencionar os protestos contra a obra de Dana Schutz “*Open Casket*” na 78ª edição da Bienal do Museu Whitney, a petição que contou com oito mil e setecentas assinaturas para proibir a exposição da obra de Balthus intitulada “Teresa sonhando” no museu *Metropolitan* de Nova York, o cancelamento da exposição “QueerMuseu: Cartografias das diferenças na arte brasileira” no Santander Cultural de Porto Alegre, o caso de censura à peça “Evangelho segundo Jesus, rainho do céu”, a censura à performance “*La Bête*” no Museu de Arte Moderna (MAM) e à artista Alessandra Cunha, cuja obra foi considerada uma apologia à pedofilia por deputados do Mato Grosso do Sul.



Figura 2: Manifestantes protestam contra o cancelamento da exposição “QueerMuseu: Cartografias das diferenças na arte brasileira”. Fonte: Wikimedia Commons .

A arte pode ser uma demonstração de resistência ao viabilizar o aparecimento de imagens capazes de atualizar, questionar e redimensionar os valores de uma cultura. Eis a importância da constante procura por imagens de resistência.

Logo, além do hercúleo trabalho em identificar quais obras podem ser consideradas imagens de resistência na sociedade contemporânea, surge a seguinte questão: quais os valores estéticos postos pelas artes que podem confirmar ou, ao contrário, entrar em conflito com outros valores culturais (religiosos, morais, políticos, sexuais, dentre outros)?

Nossa hipótese é que, em um sistema como o capitalismo transtético (Lipovetsky, 2015), a tendência é adiar a discussão sobre os valores. Se “a forma como as pessoas pensam determina o destino de instituições, normas e valores sobre os quais a sociedade é organizada” (Castells, 2003, p.14), a discussão sobre os valores se faz urgente, caso contrário assistimos passivamente os detentores de poder construir “as instituições segundo seus valores e interesses” (Castells, 2003, p.13).

A discussão sobre os valores é urgente, contudo, deve-se levar em consideração que:

[...] quando se tem certeza da existência de um ou mais valores universais, quando se pensa que existe uma Verdade, quando se está seguro de que a Moral é uma coisa geral que se aplica a todos os lugares e épocas, a inquisição não está longe. (Maffesoli, 2009, p. 14)

Acreditamos que a maneira como os valores se apresentam é resultado de uma sociedade que, para garantir um discurso monocórdico, está empenhada em ressignificar a ideia de valor que existe nos campos da arte e da cultura. A consequência disso é a efemeridade da dialética entre esses dois campos. Procurar imagens de resistência torna-se cada vez mais difícil dentro deste contexto.

Os valores podem não ser universais, não obstante a reflexão sobre os valores que fundam uma cultura deveria despertar o interesse dos homens. Procurar imagens de resistência é um exercício que garante a constante reflexão sobre as condições culturais que influenciam o mundo contemporâneo. Outrossim, quando identificamos essas imagens, resistimos à diluição da arte na comunicação e, sobretudo, refletir sobre os valores intrínsecos a uma imagem desse tipo é um ato de resistência frente a uma sociedade que tende a adiar a discussão sobre os valores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó/SC: Argos; 2009.

Arantes, O. Os novos museus. São Paulo: EDUSP; 1993.

Arendt, H. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva; 2007.

_____. O que é política? Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 2007.

Barthes, R. Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 2001.

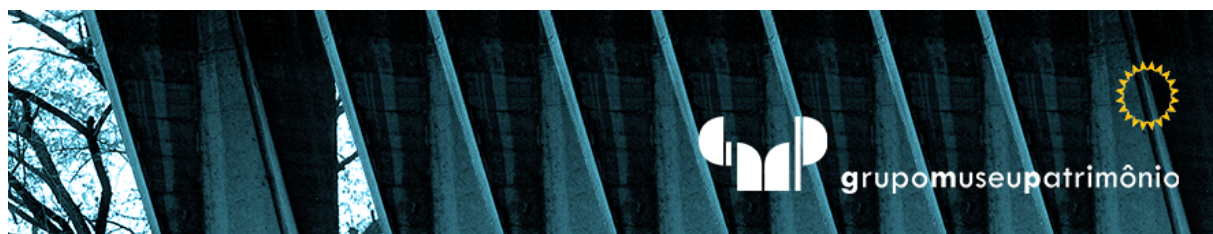
_____. Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no *Collège de France* 1977-1978. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes; 2003.

- Baudrillard, J. Simulacros e Simulações. São Paulo: Relógio D'água; 1991.
- Bauman, Z. Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar; 1999.
- Benjamin, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf>
- Bobbio, N. Política e cultura. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- Castells, M. Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet. Tradução de Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar; 2013.
- Chauí, M. Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas. 10. ed. São Paulo: Cortez; 2003.
- _____. Cidadania cultural: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; 2006.
- _____. A ideologia da competência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014.
- Connor, S. Teoria e valor cultural. São Paulo: Edições Loyola; 1994.
- Debord, G. A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto; 1997.
- Fabbrini, R. N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Política: Revista de ética e política da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, v. 1, p. 167-183; 2013.
- _____. Imagem e enigma. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. X, p. 241-262; 2016.
- Favaretto, C. Arte contemporânea – opacidade e indeterminação. *Revista Rapsódia da Universidade de São Paulo*, v.8, p. 11-28; 2014.
- Frederico, C. Debord: do espetáculo ao simulacro. In: *MATRIZES da Universidade de São Paulo*, São Paulo nº01, p. 179- 191, jul/dez; 2010.
- Huysen, A. Mapeando o pós-moderno. Rio de Janeiro: Rocco; 1991.
- Jameson, F. Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2004.
- Lebrun, G. A filosofia e sua história. São Paulo: Cosac & Naify; 2006.
- Lipovetsky, G; Serroy, J. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras; 2015.

Lyotard, J. F. O pós-moderno explicado às crianças. Lisboa: D. Quixote. 1993.

Maffesoli, M. A república dos bons sentimentos. São Paulo: Iluminuras; 2009.

Teixeira, F; Frederico, C. Marx, Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Cortez; 2010.



Situações para uma historiografia da performance arte no Brasil

**Situaciones para una historiografía de la
arte del performance en Brasil**

***Situations for a brazilian performance
art's historiography***

Maíra Vaz Valente

São Paulo, Brasil. mairavazvalente@gmail.com

Resumo

O artigo toma as manifestações da Vanguarda Brasileira, entre os anos de 1960 e 1970, como ponto de partida para uma possível historiografia da performance arte no Brasil. A partir do *Manifesto Neoconcreto* e da *Teoria do Não-Objeto*, ambos textos publicados em 1959, verifica-se a insurgência de uma prática performática entre as novas estratégias no campo da arte para sua inserção na realidade social nacional. A compreensão de obra de arte, do papel político do artista na sociedade e do lugar do espectador na experiência da arte transformaram a noção de objeto para experiência.

Palavras-chave: Performance Arte – historiografia. Artes Visuais. Vanguarda Brasileira. Arte Brasileira. História da Arte Brasileira.

Resumen

El artículo toma las manifestaciones de la *Vanguardia Brasileira* [Vanguardia Brasileña], entre los años 1960 y 1970, como punto de partida para una posible historiografía de la *arte del performance* en Brasil. A partir del *Manifesto Neoconcreto* [Manifiesto Neoconcreto] y de la *Teoria do Não-Objeto* [Teoría del No-Objeto], textos publicados en 1959, se verifica la insurgencia de una práctica performática entre las nuevas estrategias en el campo del arte para su inserción en la realidad social nacional. La comprensión de la obra de arte, del papel político del artista en la sociedad y del lugar del espectador en la experiencia del arte transformaron la noción de objeto para la experiencia.

Palabras-Clave: Performance Arte - historiografía. Artes visuales. *Vanguardia Brasileira*. Arte Brasileña. Historia del Arte Brasileña.

Abstract

The present paper sees the expressions of Vanguarda Brasileira [Brazilian Avant-garde] in the 1960s and 1970s as a starting point to a potential historiography of performance art in Brazil. Beginning in 1959, with *Manifesto Neoconcreto* [Neoconcrete Manifesto] and *Teoria do Não-Objeto* [Non-object Theory], we can establish the rising of performatic practices among the new strategies in the field of art for its insertion into Brazilian social reality. The comprehension of the work of art, of the artist's political role in society and the place of the spectator within the experience of art has transformed the notion of work of art from the object to the experience itself.

Keywords: Performance Art – historiography. Visual Art. *Vanguardia Brasileira*. Brazilian Avant-garde. Brazilian Art. Brazilian Art History.

SITUAÇÕES

O presente artigo parte da indagação de quando e de que modo o *performático* aparece nas operações poéticas das artes visuais no contexto brasileiro. Fazemos um convite à reflexão sobre a situação da performance arte no Brasil a partir da realidade local. De modo interessado e objetivo, o reconhecimento dessa prática busca a construção de critérios para uma narrativa historiográfica da cena artística nacional. Lançamos luz a questões que nos impõem desafios, a fim de descortinar as operações que nos fazem ocupar determinados lugares na história do mundo e no sistema da arte.

Percebe-se que, nas pesquisas sobre a arte da performance no Brasil, há uma frequente abordagem que se vale de aportes teóricos de origem estrangeira. Entre deslocamentos conceituais para a compreensão do contexto da arte brasileira, a falta de problematização da apropriação das teorias e análises a partir do ambiente internacional pode criar ideias ingênuas ou até mesmo equivocadas quanto a nosso equilíbrio e correspondência em relação às produções realizadas em territórios como a Europa e os Estados Unidos. Desse modo, faz-se necessário atentar às ideias impregnadas pelas narrativas

importadas e reprodutoras das mesmas operações hegemônicas que nos impõem a condição de subalternos.

Nas teorias internacionais formuladas, ainda na década de 1970, em publicações e compêndios sobre a manifestação da arte da performance, como o da pesquisadora norte-americana Roselee Goldberg, *Performance art: From futurism to the present* (1979), distintos autores refutam a ideia de uma definição única sobre a prática em performance, mas que, em contrapartida, se fazia como um ponto de encontro entre as linguagens que englobam as artes da cena (teatro e dança), as visuais (artes plásticas e audiovisual) e a música, para então criar formas e meios próprios de expressão de uma nova ideia de arte. Nesse caso, entre as pesquisas brasileiras se faria necessária a tarefa de compreender e verificar uma possível narrativa histórica desse acontecimento aqui. Entretanto, poucas foram as tentativas de trazer essa reflexão para o contexto brasileiro, como fez a pesquisadora Regina Melim em *Performance nas artes visuais* (2008). Em breve panorama das operações específicas da performance, trabalhou-se com critérios de análise retirados do contexto internacional para então se chegar até aqui, sem, no entanto, perder-se o horizonte de alguns fatos da nossa realidade local. Apesar disso, surgem algumas ambiguidades e estranhamentos decorrentes da abordagem que afirma, com teorias europeias ou norte-americanas, o corpo do artista como suporte de uma produção. No limite, a ideia de performance arte que concebemos neste artigo está circunscrita numa prática da arte contemporânea, com a qual se enuncia um campo da experiência que parte de uma condição ausente do corpo, mas em que o encontro da proposta do artista com o espectador coloca em relação direta os papéis fundamentais e compartilhados na construção da obra. Dessa forma, foi na proposição de distintos eventos em caráter de acontecimento, marcado ou improvisado, em tempo específico, que se operou a ação na sua relação *artista-propositor e espectador-testemunho-agente*.

Propondo colocar uma lente de aumento sobre os acontecimentos da América Latina, mas principalmente do Brasil, observamos que a prática da ação foi

incorporada pelas questões da arte conceitual que, antes mesmo de uma sistematização de terminologia, atrelava-se a uma prática dotada de dimensão política e conjugada às questões sociais específicas de países do sul global. O artista incorporava em sua poética dimensões da sua realidade social e denúncias às práticas de violência, tanto do imperialismo quanto dos próprios estados totalitários instaurados por todo o continente. Em textos e críticas trazidas para esta pesquisa, percebemos que, no caso brasileiro, o termo *performance* teve sua popularização no início da década de 1980, quando os acontecimentos e propostas que inauguravam o campo experimental da arte seriam, no entanto, suplantados pelos fenômenos internos do mercado da arte com o retorno da pintura. A terminologia na língua inglesa também nos convoca a pensar sobre os aspectos de denominação cultural e de permanente dependência econômica reafirmados pelo sistema da arte. A *arte de ação*, as *práticas do corpo*, as *artes do tempo*, as *situações* e os *acontecimentos* nas artes visuais seriam compreendidos sob nomenclatura única – *performance arte* ou *arte da performance* –, como categoria no grande sistema da arte, assim como no mercado da arte, num movimento dos influxos externos para os influxos internos (Schwarz, 2006).

Os fenômenos recentes de resgate da força dessa produção no início dos anos 2000 no Brasil, fomentados por coletivos de artistas ou festivais locais, trouxeram à baila a força motriz da ação na arte por meio de intervenções nos ambientes urbanos de forma a retomar o encontro direto com o espectador. Dessas operações, retornam as reflexões sobre a presença do artista e sua ação política no campo da arte. Se pautada em literatura estrangeira, porém, como no já citado panorama de Goldberg ou do livro *Arte da performance* (2005), lançado em 1997 do autor argentino Jorge Glusberg, a prática no campo da ação toma o termo *performance* em sua tradução: *desempenho*. O verbo “to perform” da língua inglesa foi tomado como sua própria ontologia, e na qual o corpo é suporte. No presente artigo, não daremos enfoque ao debate sobre a problemática acerca da apropriação do termo, senão pela hipótese de que há uma tentativa de correspondência

forçada deste com o cenário internacional, em que se desconsidera a história progressiva das experimentações da Vanguarda Brasileira. Contudo, a forma de apropriação do termo e da ideia sobre arte da performance gera-nos uma vontade de reflexão com o objetivo de propor uma inversão dos vetores de análise, refletindo também em relação à naturalização do termo no meio artístico e acadêmico.

Entre tantas implicações advindas da importação de conceitos e em vista do legado deixado em nossa produção de décadas anteriores: como seria possível dimensionar a história da arte nacional, no atual cenário da produção circunscrita como *arte da performance*, sem a criação de falsas questões para nós? Tomados por essa indagação, como poderíamos propor uma compreensão histórica da situação da arte nacional, mediante o desenvolvimento econômico e político daquela época, em contraposição ao cenário atual? Se atualmente buscamos uma consonância ou continuidade relativa aos acontecimentos da arte internacional, como reconhecer as especificidades locais para uma análise interna da insurgência do performático na obra de arte? As inquietações deste artigo têm como objetivo constituir a “porta de um grande labirinto” conceitual para criarmos ferramentas específicas sobre os próprios enigmas de uma arte na dimensão política e também experimental. Por toda uma geração de artistas e críticos, diante da presença da violência e da opressão do Estado, somadas à condição de uma população aviltada pela fome e miséria, buscavam-se ideias de superação de um modernismo formalista com a urgência das lutas pela liberdade individual sob um regime civil-militar a partir de 1964, agravado pelo decreto do AI-5 em 1968:

[...] entre 1964 e 1968, com os primeiros anos de vigência da ditadura militar no Brasil, a postura experimental da vanguarda nacional, em convergência com o que ocorreu em outros campos expressivos e intelectuais, tendeu a assumir um caráter progressivamente politizado. A esse respeito, aliás, dada a ampla circulação de uma cultura de resistência no período, não chega mesmo a surpreender que a contestação política tenha se constituído na leitura dominante sobre a produção cultural dos anos de 1960. No caso da arte de vanguarda, igualmente, os diversos níveis de compromisso ético, presentes tanto nas novas figurações de inspiração pop como nas utopias de integração entre arte e vida, acabaram por condicionar a

historiografia da arte no Brasil à compreensão direta e indiretamente do dado político. (Freitas, 2013, p. 63 - 64)

Para o desenvolvimento teórico do artigo, dividimos nosso texto em diferentes tópicos, de modo a criar uma rede de pensamento de ideias que nos parecem importantes para a jornada desta pesquisa. O primeiro está apresentado em *Para uma reinvenção de si*, em que partimos da aproximação com o pesquisador do pensamento social brasileiro Roberto Schwartz para tentar compreender a própria formação do pensamento intelectual numa estrutura de dependência cultural, de modo a localizar o que permanece relevante ainda hoje para a compreensão de uma narrativa sobre a arte brasileira. Em *Preâmbulos para a construção de uma mapa conceitual*, conjectura-se uma possível narrativa da performance arte brasileira em aproximação ao artigo do historiador social da cultura Francisco Alambert, e com as críticas de época da filósofa brasileira Otília Arantes, para compreendermos as questões implicadas no *Manifesto Neoconcreto*¹ e na *Teoria do Não-Objeto* nos acontecimentos da arte a partir dos anos 1960. A apresentação conceitual sobre a ideia de vanguarda histórica e brasileira nos conduz à reflexão contida em *Enigmas do grande labirinto*, com vistas à constituição de uma compreensão sobre a participação política dos artistas brasileiros em relação ao *experimental*, em consequente desmaterialização da obra. As ideias que perpassam o estado da arte implicada na relação com o espectador no processo da criação nos lançam à proposta *Para atravessar o grande labirinto*, a fim de retomar as questões geradoras deste artigo, de modo que, nessa possível conclusão, distintas frentes de reflexão acerca das *situações* postas se engajem na escritura de uma narrativa da performance arte a partir da produção nacional.

Para uma reinvenção de si

A aproximação desta pesquisa com os estudos brasileiros produziu um interesse sobre as ideias que perpassam a intelectualidade brasileira visto que,

¹ Os artistas signatários do Manifesto Neoconcreto (1959) são: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Wiessmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

em seu processo de formação, apresenta suas características no campo da cultura. A partir da literatura e das ideias da elite intelectual no século XIX, revelam-se em textos de Roberto Schwarz processos contínuos de dependência cultural aderidos às formas de compreensão ideológica da nossa realidade. Em “Cuidado com as ideologias alienígenas” (1976), revisamos as questões fundamentais de formação do pensamento do início da República já tratadas em texto anterior, “Ideias fora do lugar” (1972). Ao ampliar os espectros de sua investigação, o autor nos coloca em atenção aos falsos problemas teóricos sobre nós mesmos e, com isso, podemos alicerçar a reflexão sobre as práticas da performance arte em uma perspectiva do processo de formação da intelectualidade brasileira, para a qual a ideia de Europa estaria no plano ideal. Verifica-se que o processo de dependência cultural de países subdesenvolvidos toma parte natural e inevitável do desenvolvimento *desigual* dentro de um sistema capitalista:

O influxo interno indica relações desiguais e tem dimensão política. (...) indispensável ao progresso, ao mesmo tempo em que nos subordina e impede de progredir. São contradições do subdesenvolvimento: o país é capitalista, e obrigatoriamente se mede pelo metro do progresso capitalista, mas este progresso não está ao seu alcance, pois a divisão internacional do trabalho atribui-lhe outro papel, um papel que, à luz desse mesmo progressismo, parece inadmissível. (2006, p. 51)

Na compreensão da nossa herança colonial e oriunda de operações intelectuais num campo de *ideias fora do lugar*, identificam-se teorias deslocadas de sua territorialidade original. Do contrário, quando ideias e ideologias partem da realidade local, abstrações representam a produção do próprio processo da localidade correspondente (Schwarz, 2006, p. 51). Neste deslocamento, sem que qualquer tradução seja feita para a realidade local, as ideias e ideologias evidenciam a fatalidade de sua dependência (econômica e cultural), sendo assim devedoras de sistemas conceituais produzidos em outras localidades e a partir de contextos sociais distintos. Com isso, uma reflexão que reencontre a realidade brasileira como aspecto principal pode

superar a dependência na incorporação das contradições locais que, segundo Schwarz, seria a via única possível para sua compreensão.

A fatalidade quanto à dependência intrínseca na produção em arte no Brasil pode ser atribuída (devido aos repetidos deslocamentos de ideias hegemônicas) à própria ideia de arte, formada a partir de uma matriz europeia, mas que se reinventa num processo de caráter original. Oportunamente, tomaremos a ausência de uma historiografia da arte da performance no Brasil como convite para revisitar as estratégias da Vanguarda Brasileira que, em busca de aspectos moventes, enunciava o experimental na arte com suas implicações. Assumimos, assim, o período que compreende os anos das décadas de 1960 e 1970, com suas adversidades e diversidade de experiências, ao apresentar eventos e manifestos considerados significativos para uma mudança na produção e na percepção da obra de arte.

Por consequência, as condições do espectador nesta operação foram incorporadas à experiência do acontecimento artístico. Na direção de uma fortuna crítica, revelaram-se critérios referenciais a partir dos eventos progressos à institucionalização da categoria *performance arte* em lógica de uma nova experiência da arte. Dito isto, encontramos nesta investigação duas perspectivas de pesquisa, entre as quais a primeira deve resgatar os usos e as implicações da nomenclatura única *performance arte* a partir do universo institucional; e a outra busca deve identificar a insurgência do performático entre as experiências no campo das Vanguardas Brasileiras das artes visuais, tendo o *Manifesto Neoconcreto* como inflexão da história da arte brasileira.

Na primeira situação, impõem-se à historiografia da performance arte no Brasil, por aspectos arqueológicos do termo, os eventos da arte entre as instituições desde os anos 1970, que tão logo incorporaram a terminologia arte da *performance* (*performance arte* ou *performance*, apenas). Com um encadeamento cronológico, espelhando o contexto nacional com o internacional, poderíamos dimensionar as estratégias institucionais de popularização da nova categoria para a sua incorporação na ordem do dia da

sua produção em arte. Visto isto, seria preciso suspeitar das formas de exclusão da diversidade de experiências para a eleição de uma nomenclatura única, sob uma possível orientação institucional em detrimento ao cenário nacional (devido à importação dos conceitos e termos internacionais). Seria necessário verificar as consequências do processo de redemocratização do país neste eventos² se apostarmos na importância do impacto deste acontecimento implicado com a década de 1980, por exemplo. Entretanto, caminhamos neste artigo pela segunda via identificada, de modo a coincidir o corpo das experiências propostas pelos artistas na relação com sua realidade local, entre as quais outros nomes revelam aquilo que identificaríamos como performático: vivencial, ambiental, incorporação, processo, acontecimento, entre outros. Escolhidos os documentos *Manifesto Neoconcreto* e a *Teoria do Não-Objeto*, redigidos em 1959 por artistas, colocamos em relevo os aspectos propositivos e participativos das novas propostas de relações entre artista-obra-espectador-mundo multiplicados nos distintos embates: *artista-obra*, *obra-objeto*, *obra-espectador*, *artista-experiência*, *arte-contexto*, entre outros. Em desdobramentos, os manifestos incentivaram o posicionamento do artista diante de sua realidade, produzindo um agente engajado com seu contexto, como veremos em manifestos subsequentes, como em “Esquema geral da nova objetividade” (1967)³, escrito por Hélio Oiticica.

Preâmbulos para a construção de um mapa conceitual

Duas experiências no contexto do modernismo brasileiro poderiam colocar a história da arte nacional numa trilha distinta àquela dita hegemônica que, em vista das especificidades dos processos de modernização e urbanização do Brasil, evidenciariam tentativas de superação da herança colonial. O artista e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973) problematizava o ideário europeu

² Citamos como hipótese de ocorrência para uma popularização do termo a década de 1980, que dentre as diversas iniciativas estão 14 noites de Performance (1982, SESC Fábrica Pompeia) e o I Festival de Performance (1984, Funarte/SP).

³ Texto para catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira (Rio de Janeiro, MAM, 1967) e republicado em livro com textos do artista Aspiro ao grande labirinto, em 1986.

por meio de ideias para uma nova sociedade, de caráter tropical e moderna, enquanto estratégias para o surgimento de um *novo homem*⁴. Aproximava-se das teorias psicanalíticas de Freud para propor uma transformação da sociedade paulistana ao vivenciar seus principais tabus a partir dos costumes locais. Entre proposições gráficas, pinturas, projetos de arquitetura, experimentos teatrais, cenografias, ou mesmo escritos sobre moda, a obra de Flávio de Carvalho chocava-se com o meio social de sua época em sua compreensão sobre os costumes conservadores e os símbolos cultivados pela elite paulistana. Deste modo, o artista realizou duas importantes propostas, intituladas *Experiência n.2* (1933) e *New look para homem tropical* (1956). Na primeira ação, ele colocava em prática uma suposta “teoria das psicologias das massas” ao atravessar com um chapéu, em contra-fluxo, uma procissão tradicional de Corpus Christi; já na segunda desfilou pelas ruas do centro de São Paulo vestido com um traje masculino adaptado ao ambiente tropical⁵ e acompanhado pela imprensa local.

Pesquisadores brasileiros adiantam-se em fixar as duas ações na perspectiva de momento inaugural de uma narrativa da performance arte brasileira. Entretanto, é preciso considerar o relato do episódio criado por *Experiência n.2* (2001) feito pelo próprio artista. Flávio de Carvalho discorre sobre a experiência e a reação da população sem a menção de conceitos da arte, ou inclusão desta na ideia da sua experiência, atribui as justificativas dessa ação como estratégias de verificação de ideias acerca das questões antropológicas e psicológicas da sociedade paulistana daquela época, ou seja, o artista traz em sua proposta uma investigação no campo da cultura social, sem que esta questione os processos de produção de objetos artísticos da própria tradição das artes visuais.

⁴ Em referência à questão, conferir a coletânea de artigos escritos para jornal ao longo do ano de 1956, que estão registrados em antologia (2010), em especial no artigo “A moda e o novo homem: dialética da moda”. Consultar também o texto para teatro “O Bailado do Deus Morto” (1933), censurado na ocasião de seu “teatro da experiência”.

⁵ O traje denominado “new look” consistia em camisa de mangas bufantes, de modo a ventilar o calor dos trópicos, uma saia acima dos joelhos, permitindo uma maior comodidade em contraposição à obrigatoriedade de calças sociais e fraques, além de uma meia-arrastão para revestir a pele, sem o aumento da temperatura corporal ao longo do dia.

Dessa forma, lança-se a hipótese de que o performático se apresenta na história da arte brasileira a partir de uma tentativa de superação das estratégias do modernismo na própria produção poética. Por consequência, as questões da pós-modernidade se fazem caras aos primeiros passos do processo da prática investigada, assim como para aquilo que identificamos como produção “contemporânea”. Nossa hipótese, portanto, se volta à fundamental transformação da percepção de produção e fruição do objeto da arte (obra de arte) que podemos encontrar nos acontecimentos da *Vanguarda Brasileira*. Nesta direção, e na tentativa de localizar quando e de que modo surge o *performático* na arte brasileira, nos indagamos: o que se traduz em projeto da arte ao vislumbrar uma mudança na percepção da arte quando se abandona o objeto-obra para transmutá-lo em experiência?

Ancoramos a pesquisa no período entre os anos de 1960 e 1970 em decorrência da análise da filósofa brasileira Otília Arantes sobre os distintos momentos da vanguarda brasileira. Seu texto “Depois das vanguardas” divide em três os momentos de ruptura na arte brasileira: de 1917 a 1932, tivemos o alinhamento aos pressupostos do cubo-futurismo, de 1945 a 1960, o abstracionismo e concretismo se sobrepõem na cena da arte na esteira do construtivismo para que, finalmente, entre os anos de 1965 e 1969 (ou até 1974), com aspectos *Dadá* aliados à *Pop art*, mantinham-se os elementos construtivos ainda que houvesse a reconfiguração do papel da arte e também do artista na sociedade brasileira:

[...] Na década de 50, a tônica teria sido a afirmação do fenômeno plástico-visual, de sua autonomia, em relação à pintura muito voltada para a figuração da realidade nacional. Esta busca do essencial, esta depuração da forma não era despida de um sentido político prospectivo, nem estava inteiramente desenraizada da tradição nacional, mas, por seu caráter construtivo-tecnicista acabou comprometida com a ideologia desenvolvimentista dominante, enredando-se nas malhas do desenvolvimento tecnológico e sua aparente “neutralidade”. A isto reagirá o neoconcretismo, retomando os valores expressivos e nacionais, num esforço de síntese – parcial, mas à qual é devedora toda a vanguarda. [...] (1983, p. 5 - 6)

Ao decidirmos localizar na Vanguarda Brasileira os primeiros acontecimentos performáticos, encontramos nas considerações do historiador social da arte brasileira Francisco Alambert (2015) o que deveria estar em jogo na construção de uma historiografia própria da arte brasileira, de modo a situar elementos fundamentais dessa tarefa. Em estado de atenção, faz-se necessário o reconhecimento das dificuldades postas pela própria narrativa da arte nacional, em que, para sua compreensão, o problema está na determinação do *sujeito* (Brasil, no caso) *à priori*, para então se definir o *objeto* (a arte, em nosso caso). Com o propósito de criarmos uma narrativa orientada pelo sujeito e seu objeto, justificam-se suas complexidades quando diante do objeto (arte) – reconhecido com apreço e familiaridade – corresponde em igual medida ao sujeito da história (Brasil) um enfrentamento das dificuldades de reconhecimento das *maneiras* como um (o sujeito Brasil) e o outro (o objeto arte) estão de fato relacionados (2015, p. 7). O desafio posto, no estudo da cultura e na arte contemporânea, retomaria às questões gerais implicadas com o campo das ideias e com o da produção de obras. Notamos que, em determinados períodos da história, não encontramos qualquer correspondência – no sentido ideológico – com o regime político dominante, no qual, segundo Alambert, produzia-se a partir de oposições uma consequente fragmentação das narrativas em questão.

O período de 1960 a 1970 para pesquisadora em arte contemporânea Marília Andrés Ribeiro pode ser reconhecido como o das “neovanguardas brasileiras”, em configuração deste antagonismo radical entre ações do governo militar e a arte. Articulava-se uma cultura artística alternativa e de resistência ao regime autoritário (1964-1985), cujas formas de resistência teriam sido fomentadas anos antes através do debate em torno das questões nacionais populares que acompanhou as reformas nacionalistas do governo Goulart (1962-1964). Com o golpe militar de 1964, o debate nacional foi substituído em caráter de urgência pelo de defesa das liberdades democráticas até o fim da ditadura (2012 p. 107). Diante desse contexto social e político, alinhamos as questões de Alambert (2015) entre as obras, os eventos, os manifestos e os documentos

que, em sua produção, engajavam os próprios artistas na sua realidade imediata. Com as novas estratégias da arte, percebemos a importância da situação enquanto norte para uma reflexão sobre o nacional.

Na chave da reflexão sobre a ação dos artistas e a realidade nacional, consideramos o *Manifesto Neoconcreto* (1959) e a *Teoria do Não-Objeto* (1959) como inflexões para o engajamento do artista em sua produção – e a partir do seu contexto. Em consequência desses documentos, questionava-se o projeto moderno brasileiro como proposta de implicação da arte nas questões da política. Pautados na desconstrução e reconstrução de poéticas, esses textos lançavam ao campo da arte, na virada dos anos de 1960, propostas como a da *Nova Figuração*, da cultura de massa, da cultura popular, dos avanços tecnológicos, e uma busca de inserção da própria arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos. Desdobramentos conceituais importantes dos manifestos de 1959 estariam nos textos de 1967: “*Esquema geral da nova objetividade*”, escrito por Hélio Oiticica, e “*Declaração dos princípios básicos da vanguarda*”, assinado coletivamente. Entre as exposições e acontecimentos, destacamos os eventos *Opinião 65* (MAM/RJ, 1965), *Proposta 66* (FAAP/SP, 1966), *Do Corpo à Terra* (BH/MG, 1970), *JACs – Jovens Arte Contemporânea* (MAC-USP/SP, 1967-1974) e os *Domingos de Criação* (MAM/RJ, 1971), cujas ações produziram importantes experimentações na relação entre artista e instituição, assim como a aproximação do artista junto ao espectador, mobilizando aspectos processuais e performáticos.

Desta maneira, o caminho conceitual explorado neste artigo é corroborado pela recepção crítica da época, na qual Otília Arantes apontaria a coincidência dos discursos da crítica engajada com as propostas artísticas, porque incidiam na consciência das contradições da sociedade brasileira capitalista. Arantes (1983) afirmou que artistas e críticos atuavam no limite da denúncia, revelando uma vontade construtiva nacional, ou seja, em consonância com outros críticos da época – como Frederico Moraes, Mario Pedrosa ou mesmo os próprios artistas, como Hélio Oiticica e Ferreira Gullar – identificaríamos nestas propostas a herança do estado da arte da performance atual.

Enígmias do grande labirinto

Em *Arte plásticas, a crise da hora atual*, livro publicado em 1975, o crítico carioca Frederico Morais fez uma revisão da produção artística que acompanhava. No capítulo “O corpo é motor da obra” (1975, p. 24 - 33), ele sublinha as transformações na ordem das operações artísticas para uma ressignificação radical da própria ideia de obra/trabalho de arte:

[...] Obra é hoje um conceito estourado em arte. (Umberto) Eco e outros teóricos da obra de arte aberta, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. [...] E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra. Da apropriação de objeto, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. A obra acabou. (1975, p. 24) (parênteses nosso)

Capaz de registrar os sentidos daquela produção poética, Frederico Morais chamou a atenção para o *tensionamento* do ambiente expositivo em direção ao alargamento da “capacidade perceptiva”. A obra de arte se reconfigurava em experiência e criava estratégias de incorporação do espectador em relação a ela:

[...] O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a “obra” perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte. (1975, p. 27)

A ideia de experiência como produção em arte se configurou definitivamente com o *Manifesto Neoconcreto*, em que se localizava o objeto-obra numa relação com o mundo no advento da pós-modernidade. O legado *experimental* deu-se a partir de uma reflexão sobre o papel do artista diante de sua

realidade social. O conceito de obra e objeto se reconfiguravam a partir da percepção do mundo, porque o próprio mundo passava a ser parte da ideia de obra. No embate sobre o *fim da obra de arte*, buscava-se a ressignificação do sentido da arte, por meio do engajamento dos artistas à liberdade criadora com vistas a alcançar um *objeto da arte* aberto em condição experimental. O poeta Ferreira Gullar, ao propor a *Teoria do Não-Objeto*, colocou-se em contraposição ao racionalismo, experimentado pelo concretismo ao longo da década de 1950, para alcançar através da perspectiva fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty o “não-objeto”. Constituindo uma proposta de novos critérios para a produção e percepção da obra/objeto da arte, em distinção à *negação do objeto (anti-objeto)*, o “não-objeto” foi definido como um objeto especial que realiza a síntese das experiências sensoriais e mentais (1999, p. 289). De acordo com a assim posta nova relação do artista com o campo da arte, o *não-objeto* não seria mais uma representação, mas uma “*apresentação*” diante das categorias tradicionais como a pintura e a escultura:

[...] O não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes – e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize. (1999, p. 301)

A proposta dos artistas em assumir um papel político diante da sua realidade vivida foi o mais importante legado deixado pelos signatários do *Manifesto Neoconcreto*. Em sua potência, os artistas agiam como propositores de ações e experiências para a reelaboração da compreensão do objeto, da arte (e, por que não, do mundo). As reconfigurações estéticas empreendidas a partir da experiência dos neoconcretos seriam reconhecidas como a Vanguarda Brasileira. Distintos artistas criaram com evidente clareza as condições do

sujeito-artista-propositor. Em 1964, com seu livro–objeto, a artista Lygia Clark declarou da seguinte maneira a compreensão sobre seu papel na arte:

[...] Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. [...] (Clark apud Alambert, 2015, p. 9)

Ao considerarmos a Vanguarda Brasileira como campo de investigação para a insurgência da arte da performance, propomos uma breve revisão do conceito de *vanguardas históricas* a partir de autores enunciados pela pesquisadora da arte Marília Andrés Ribeiro em “Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70” (2012). A análise compreende a abordagem da Vanguarda Brasileira como uma *neovanguarda* na relação com os autores estrangeiros (Peter Bürger, Andreas Huyssen e Hal Foster), somada às análises de Otília Arantes, Frederico Morais e Mario Pedrosa para termos ferramentas de melhor precisão na identificação de especificidades a partir de condições históricas e sociais aqui vivenciadas.

Nesta revisão de autores verificamos que o livro *Teoria da Vanguarda* (2017) de Peter Bürger consolidou uma ideia de *vanguarda histórica* com origem nas transformações sociais e históricas da arte burguesa na passagem do século XVIII para o XX na Europa. Com isso, Bürger estruturou sua teoria em três tempos e de forma a reconhecer o início do processo quando na instauração de um projeto utópico moderno e, conseqüentemente, de um debate sobre o conceito de autonomia da arte. Atrelado à emergência da burguesia industrial, surgiria um mercado capitalista, mas também um estado de marginalização do artista. Deste modo, alinhado aos intelectuais utópicos, o artista tinha no horizonte a formulação de um mundo harmônico nas relações entre o indivíduo e a sociedade.

Na etapa seguinte, as ideias acerca do esteticismo, do formalismo e da “arte pela arte” se direcionaram criticamente às formas tradicionais de representação em busca de uma linguagem artística inovadora e experimental. Entretanto, este também teria sido o momento de uma autorreflexão artística burguesa em caráter isolado e autocontemplativo. A terceira e última etapa do processo de consolidação das vanguardas históricas – como no *Futurismo*, *Construtivismo*, *Dadaísmo* e *Surrealismo* – colocava em xeque as antigas concepções de autonomia da arte e o seu estatuto social, bem como do próprio mercado de arte. Para o autor, os movimentos buscavam coletivizar ações entre as linguagens da arte numa crítica ao esteticismo burguês, de modo sintomático, a redação de manifestos conclamava a participação popular na luta por mudanças políticas e sociais. Ao prescrever a intenção revolucionária das vanguardas artísticas na práxis da vida, Bürger conclui que, embora a arte tenha transformado sua relação com a realidade, o fracasso não foi inevitável.

[...] Não só na realidade, em sua variedade concreta, penetra na obra, como a própria obra não se fecha mais contra a realidade. No entanto, resta lembrar que o limite do efeito político das obras vanguardistas é estabelecido pela instituição arte, que na sociedade burguesa continua a ser uma esfera descolada da práxis vital. [...] (2017, p. 202)

Na perspectiva desta teoria, a arte se daria como ferramenta de transformação para uma construção social e utópica. Em acréscimo às ideias de Bürger, o pesquisador em literatura comparada Andreas Huyssen aponta na obra “*After the great divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*” (1986), a insurgência de uma força equivalente às vanguardas históricas, entre os anos de 1950/60 no Estados Unidos, tomaria forma de uma nova vanguarda na arte por sua consonância com os movimentos sociais libertário (luta pelos direitos civis, feminismo, anti-guerra, etc) projetando um estado de revolta para o campo da arte. O abstracionismo era negado por exemplo, enquanto a cultura pop e a de massa eram apropriados num ato de *contracultura*. O autor identifica tal operação em produções da *Pop Art*, do *Novo Realismo*, do *Fluxus*, nos *happenings* e nas *assemblages* (1986, p. 164).

Desta revisão, encontramos uma contraposição crítica no ensaio “Quem tem medo da neovanguarda?”(1996) do norte-americano Hal Foster sobre os limites da teoria de Peter Bürger. Para o autor as vanguardas históricas produziram uma importante crítica às convenções (tradicionais) da arte, enquanto as *neovanguardas* trouxeram um debate direcionado às instituições, discutindo seus parâmetros estruturais, discursivos, perceptivos e cognitivos. Em defesa a uma teoria da *neovanguarda* nos anos de 1950/60, Foster vislumbra uma força de consciência social nos debates postos, enquanto percebe que Bürger despreza a mesma *neovanguarda* alegando “repetição espúria” e considerando as vanguardas históricas como a “pura origem” (2014, p.30). Entretanto, é na consideração das apropriações e ressignificações de ações e estratégias utilizadas anteriormente pelas vanguardas históricas que Hal Foster considera a insurgência das *neovanguardas*.

Dito isto, quando Marília Andrés Ribeiro (2012) aproxima cada uma das teorias sobre vanguarda (histórica e *neovanguarda*) para reconhecer uma produção de caráter reflexivo somado às preocupações sociais no contexto brasileiro, a distância entre os processos políticos e artísticos dos distintos ambientes culturais (internacional e nacional) nos parece insuficiente para analisar o caso da arte no Brasil (2012, p.106). Em ajuste, e para avançarmos ao debate local entre 1950/60 e 70, as *neovanguardas* brasileiras situavam-se no limite entre o modernismo e o pós-modernismo, em caráter transitório e com aspectos experimentais. Em seu artigo, Ribeiro (2012) distingue as manifestações organizadas coletivamente em universidades, teatros e museus – sob a direção de intelectuais progressistas – de modo a percebermos tais iniciativas que ocupavam os poucos “territórios de liberdade” de uma zona de resistência produzida pela arte.

Em 1986, Otilia Arantes, no artigo “De ‘Opinião-65’ à 18. Bienal”, atribuiu ao “experimental” a noção de experiência disruptiva nas poéticas e operações junto ao espectador, em uma proposta de mudanças comportamentais no contexto “que deglute e dissolve a *convi-conivência*” (1986, p. 75). Em texto anterior, a autora nos situa entre os discursos surgidos em oposição a qualquer

forma de esteticismo, em uma arte-vida-ação, ao postular um novo programa da arte brasileira na transposição dos limites entre arte e vida, com o objetivo de trazer ao campo político-ético-social uma forma de atuação e produção coletiva (1983, p. 10). O texto-manifesto do artista carioca Hélio Oiticica (1937-1980) “Esquema geral da nova objetividade” (1967), escrito para o catálogo da mostra *Nova objetividade brasileira* (MAM/RJ, 1967), indagava: *para quem o artista faz sua obra?* Propondo a participação na dimensão da experiência de artista e de espectador-participante, desmaterializa-se o objeto. Na relação entre obra-obra e sujeito-espectador, reconfiguram-se as dimensões postas entre o sujeito-artista. Abrem-se brechas para uma outra relação entre artista, espectador e mundo, com novas práticas do sensível:

Esses dois modos de participação (sensorial corporal e semântica) buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da palavra pura “às palavras no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é o modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. (Oiticica, 1967 apud Ferreira e Cotrim, 2006, p. 163)

A transformação da relação sujeito-objeto de arte foi o principal impulso para a insurgência da ação do corpo no ambiente da arte, por meio da qual corpo e ação se colocavam na dimensão da experiência insistente com o mundo e no mundo. Conseqüentemente, poderíamos apontar as proposições dos artistas identificados com essa direção, desde os neoconcretos – numa apoteose da Vanguarda Brasileira –, como o campo situacional de surgimento de novas práticas em que se inclui a arte da performance.

Para atravessar o grande labirinto

Tomando em perspectiva os autores mobilizados por esta pesquisa, propomos uma reflexão sobre as situações apresentadas pela arte nacional com o objetivo de construir uma possível historiografia da *performance arte* no Brasil. Em breve sobrevoo pelo assunto, em relação ao universo da produção das artes visuais, parâmetros importantes se apresentaram quanto às questões fundadas pelas Vanguardas Brasileiras de modo a fixar, como seu ponto de partida, o ano de 1959, no período entre a escrita dos dois documentos *Manifesto Neoconcreto* e *Teoria do Não-Objeto*. Em esforço de inversão dos vetores de análise de uma produção em *performance arte* no Brasil, seguimos com atenção às operações da pesquisa para evitar as “teorias alienígenas” que, segundo Roberto Schwartz, surgiriam dos procedimentos de deslocamento de ideias estrangeiras sem atentar à condição de dependência.

Com poucas publicações sobre a *performance arte* ou sobre o cenário da arte nacional de então, recorreremos ao universo de pesquisas acadêmicas, assim como aos discursos institucionais vivenciados no cotidiano particular da produção artística. Tão logo, a pesquisa nos colocou diante de perspectivas que denominamos *internacionalistas*, por serem oriundas da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, que criam sua narrativa a partir das *vanguardas históricas* e definem a *performance arte* como uma *linguagem* em o que o *corpo é o suporte* da obra. Em acréscimo à dinâmica entre artista e espectador estabelecida de acordo com essas teorias, ressaltamos a importância do acontecimento ao vivo, que torna a relação temporal entre propositor e espectador algo fundamental para a realização da ação-obra.

Ainda que seja importante problematizar as compreensões e definições relativas à noção de “linguagem”, para conferir suas implicações no campo, verificar as ideias sobre corpo e sujeito para o acontecimento da ação, assim como as condições para que este seja *suporte* da obra, não são o objeto deste artigo. Esta pesquisa priorizou, enquanto objetivo, a tentativa de compreensão dos acontecimentos artísticos locais, que nos convocam a olhar para a situação

da arte brasileira buscando-se formas de se compor um instrumental teórico capaz de identificar a insurgência do aspecto performático nas artes visuais do Brasil. Entretanto, neste horizonte denominado “arte da performance”, localizamos importantes situações que implicam a mudança de *percepção da obra* e de seu *contexto*, de transformações fomentadas pela participação do artista no tecido social, em um momento da história de engajamento para uma mudança fenomenológica na relação deste artista com o *espectador* e, por consequência, da arte em seu contexto específico.

No Brasil, a ideia de superação do modernismo na arte lançou-nos ao próprio *status* desta na sociedade e, na tentativa de modificação das lógicas de dependência capitalista ao longo da formação do Estado brasileiro, a produção nacional atrelou-se a uma certa consciência social e política, despontando em um desejo por identidade. Dito assim, ao considerarmos o lugar ocupado pelo Brasil no sistema da arte mundial, as inquietações postas entre os documentos e fatos escolhidos para esta reflexão não devem se demorar em discussões que distingam prática de linguagem, ou mesmo a eleição de personagem único como ponto inicial da historiografia almejada. Contudo, o presente artigo chama atenção para os novos enunciados da arte que, entre os anos de 1960 e 1970, inauguraram estratégias de inserção no cotidiano. A identificação de artistas relacionados ao neoconcretismo como protagonistas, no ambiente nacional, de estratégias de resistência e denúncia, em vista da constrição da liberdade de expressão política de um período de ditadura militar, prospectou a importância do legado deixado pelo *Manifesto Neoconcreto* na projeção de um novo “espaço” expressivo para a arte:

[...] porque a obra de arte não se limita a ocupar um espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma e estrutura, cor etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. [...] (Manifesto Neoconcreto, 1959 apud Gullar, 1999, p. 286)

Adiante, em 1967, os problemas estruturais da arte direcionaram seu olhar às questões presentes na sociedade e, com isso, o texto-manifesto “Esquema geral da nova objetividade”, de Hélio Oiticica (1937-1980), apresentava seis pontos fundamentais para uma “nova arte”. Em consideração ao legado neoconcreto e na permanência da 1) *Vontade construtiva geral*, a 2) *Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete* foi subsequente às propostas da *Teoria do Não-Objeto* a ideia de experiência em que era convocada a 3) *Participação do espectador*. Oiticica reafirma a urgência de uma 4) *Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos* na produção artística nacional e, com isso, vislumbra a possível 5) *Tendência para uma arte coletiva*. O 6) *Ressurgimento do problema da antiarte* propunha que o Brasil – a sociedade brasileira – assumisse uma forma cultural atuante, ou seja, reconhecesse, mas também negasse, qualquer forma de conformismo cultural, político, ético, social (Oiticica, 1967 apud Ferreira e Cotrim, 2006, p. 167). O ano seguinte à publicação do texto-manifesto geraria a inevitável tomada de consciência histórica, segundo Otília Arantes (1983), em que se atrelava ao dispositivo de repressão do estado militar com a promulgação do AI-5, a inflexão do campo da arte em sua reconfiguração das estratégias denúncia para a reconquista de uma liberdade democrática.

Diferentemente do encontrado no ambiente onde se gozava da democracia, como diversos países do norte global, os artistas propositores brasileiros experimentavam (sob a ordem da opressão) a necessidade de realizar ações na qualidade de um “corpo ausente”. Diante da violência do Estado, a estratégia para se construírem obras de caráter provocativo, aberto e transformador, convocava o espectador anônimo para impulsionar o desejo de transformação da obra na dimensão do corpo coletivo. A situação vivenciada em países de dependência econômica, como é o caso do Brasil, sob o agravo de um regime militar, condicionava a arte a estratégias de sobrevivência do artista como uma primeira possibilidade performática. Se até 1964 teríamos tido a possibilidade de vivenciar o “exercício experimental da liberdade”, como anunciava Mario Pedrosa, o golpe militar impulsionou (com uma violência extrema) um processo

de politização junto aos jovens artistas, em caráter de urgência individual e coletiva na luta pela liberdade (Melim, 2008). O governo militar, pela via do consumo com a importação da cultura de massa, produziu um enfrentamento de formas desgastadas da tradição através do imperativo do *nacionalismo*, do *consumo* e da *participação* – neste caso, política. A entrada do *Pop* no cenário nacional, via música ou visualidade, produziu um efeito “adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira” (Favaretto, 1979, p. 28).

De maneira distinta à premissa de que o *corpo* seria *suporte* da obra em uma ação entre artista e público, a convocação do corpo-espectador como participante da experiência da arte atribui aos corpos envolvidos – artista e espectador – o caráter de *motor da obra*. Através do cerceamento da liberdade de expressão, a desmaterialização da obra na perspectiva da experiência torna o artista um propositor de ação ao espectador no mundo e, assim, a fruição estética passa a friccionar o corpo coletivo em estratégia de sobrevivência. Na esteira da inversão dos vetores da história, lograríamos atingir a apropriação das visualidades internacionais, em seu viés mais crítico, fazendo coincidir as estratégias do campo da arte conceitual com o *input* àquilo que vamos denominar como arte performance. Por fim, atribuímos à mudança de percepção sobre o *objeto-obra*, em que a proposição do artista ativa o *sujeito-espectador* no encontro com a *obra-objeto*, a configuração do *sujeito* e sua própria *situação*. Desse modo, identificamos e enumeramos a seguir eixos tomados como importantes para a produção de uma narrativa historiográfica da performance no Brasil:

- 1) A produção em que, tomada a perspectiva de um **corpo ausente**, entre os anos de 1968 e 1975, convoca-se a **participação** do espectador. Deve-se verificar, com isto, se a participação do espectador modifica a própria dimensão da audiência. Sugere-se investigar as implicações deste espectador como **testemunha do acontecimento da arte**.

2) Quais seriam os entrecruzamentos entre a ação política do artista e a compreensão ou expressão do **conceitualismo** na arte para o surgimento da ação no ambiente da arte e nas ações diretas no mundo?

3) As experiências e produções que se deram no contexto da Vanguarda Brasileira poderiam sugerir a investigação individual de cada artista implicado neste momento da história da arte, com o objetivo de identificar e compreender distintas **estratégias** a partir de suas obras. Faz-se fundamental entender os modos de **ativação do corpo** do artista e do espectador, e pensá-los criticamente em relação às nomenclaturas criadas para tanto ao longo da história da arte.

4) De que modo a dimensão relacional convoca, implica ou direciona a experiência da arte e a produção do objeto da arte de acordo com a perspectiva proposta pela *Teoria do Não-Objeto*?

5) Trazendo essa reflexão para a atualidade, em relação à produção de performance observada hoje, de que modo surgem as dimensões de **alteridade**? Em que momento e de que modo foi possível o reconhecimento de ações performáticas que convocam questões fundamentais, como as de gênero, raça, território ou mesmo condição social? Dentre essas práticas, as dimensões do corpo feminino, as relações com o urbano e as perspectivas negras e ameríndias devem ser consideradas, sem se perder de vista, entretanto, a dimensão poética das manifestações. É importante distinguir os modos de produção da arte daqueles oriundos das observações dos estudos da antropologia na dimensão da “performance social”.

6) Investigar em **perspectiva cronológica** e numa **atitude arqueológica**, buscando-se em documentos institucionais, a trajetória do termo “performance”, de modo a verificar, junto ao contexto internacional, qual é o momento da arte contemporânea em que se assumiu a “performance” como categoria, abandonando-se os procedimentos experimentais da Vanguarda Brasileira.

Ao enfrentarmos as adversidades da tarefa árdua de compreender as condições da nossa própria história no campo da arte, o reconhecimento da ausência de uma narrativa sobre nós como parte das formas sociais vivenciadas no Brasil, para além do campo da arte, é o primeiro passo para abandonarmos o âmbito das dependências. A ausência de uma historiografia pode nos colocar diante do temor das definições, das determinações ou das categorizações, entretanto, convoca-se a possibilidade de entendimento da experiência da arte a partir de nós mesmos. Esta pesquisa deve se ampliar no reconhecimento da própria produção brasileira, em que a disputa alcança o cenário internacional. Ou seja, ainda que abandonemos a empreitada de construção de uma narrativa, em face à supressão atual da democracia, é preciso avivar o profundo e importante ato de coragem que Mario Pedrosa atribuiu à arte em “exercício experimental da liberdade”. Ao tomarmos posse da pena para a escrita da nossa história, ainda que seja do restrito campo da arte da performance, poderemos redefinir as compreensões, os desequilíbrios históricos e a condição subalterna vivida pelos artistas. Apesar do contexto da produção nacional, das instituições e do mercado local, a mesma tomada da pena pode implicar, em horizonte utópico, a conquista de uma condição política que talvez nunca conseguimos alcançar: a liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alambert, F. Para uma história (social) da arte brasileira. In: Barcinski, Fabiana (Org.) *Sobre a arte brasileira: Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: SESC/ Martins Fontes; 2015, p. 6 – 20.
- Arantes, O. B. F. De ‘Opinião-65’ à 18ª Bienal. *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 15, p. 69-84; jul. 1986.
- _____. “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*. São Paulo, ano 5, n. 7, p. 4-8; 10-12; 14-15; 18; 29, ago. 1983.
- Bürger, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu; 2017.
- Cohen, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva; 2004.
- Canongia, L. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2005.

- Carvalho, F. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau; 2001.
- Dias, A. et al. *Declaração de princípios básicos da vanguarda (1967)* in: FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte; 2006.
- Favaretto, C. *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós; 1979.
- Freire, C. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2006.
- Freitas, A. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp; 2013.
- Foster, H. *Quem tem medo de neovanguarda*. in: Foster, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no fim do século XX*. São Paulo: Cosac Naify; 2014.
- Glusberg, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva; 2005.
- Goldberg, R. *Performance art: From futurism to the present*. New York: Themes & Hudson Inc.; 1979.
- Gullar, F. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan; 1999.
- Huyssen, A. *After the great divide theories: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University; 1986.
- Melim, R. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2008.
- Morais, F. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1975.
- _____. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'*. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro; v. 1, n. 64, jan/fev, 1970, p. 45 – 59.
- _____. *Vanguarda, o que é*. In: ALVARADO, Daisy Peccinini (Org). *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP; 1978, p. 65 – 68.
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco; 1986.
- _____. *Esquema geral da nova objetividade (1967)*. In: Ferreira, G.; Cotrim, C. (Org) *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2006, p. 154 – 168.
- _____. *Situação da vanguarda no Brasil (proposta 66)*. In: Ferreira, Glória (Org). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte; 2006.
- Pedrosa, M. *Crise do condicionamento artístico (1966)*. In: Pedrosa, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva; 1975.

Reis, P. R. O. Arte de vanguarda no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Ribeiro, M. A. Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 19, n. 33, nov/2012, p. 101 – 114.

Schwarz, R. Cultura e política. São Paulo: Paz e Terra; 2009.

_____. Cuidado com as ideologias alienígenas. In: Abdala Jr, Benjamin; Cara, Saete de Almeida. *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo; 2006.

