

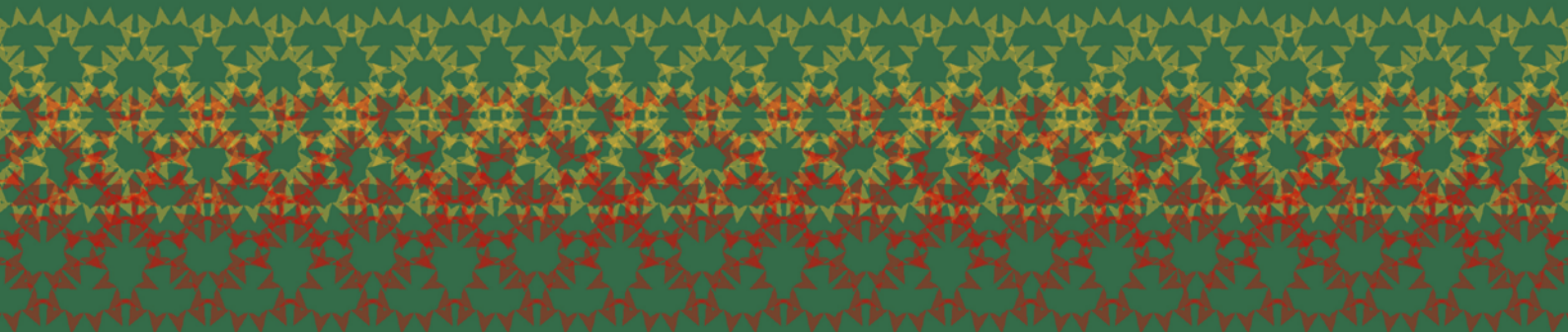
OUTONO + INVERNO // 2022

ARA

YMA

12

ARTES: OUTROS MODOS
DE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO?



Ymã . Número 12 . Volume 12 . Outono+Inverno 2022**Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio****UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO . FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO****GRUPO DE PESQUISA MUSEU/PATRIMÔNIO****REVISTA ARA . ISSN 25258354****FAU CIDADE UNIVERSITÁRIA - DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA E ESTÉTICA DO PROJETO (AUH)****RUA DO LAGO, 876 – SÃO PAULO – SP – BRASIL +55 11 30914795****REVISTAARAFAU@USP.BR****HTTP://WWW.MUSEUPATRIMONIO.FAU.USP.BR****Editor Chefe**

LUIZ RECAMAN, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

Editora Chefe Dossiê

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL

Editores Assistentes

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

Conselho Editorial

AMANDA SABA RUGGIERO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO, SÃO CARLOS. ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP; VIRGÍNIA CÉLIA MARCELO (SUPLENTE) FACULDADE DAS AMÉRICAS, BRASIL.

CELSO FERNANDO FAVARETTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, BRASIL. SYLVIA FUREGATTI (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. INSTITUTO DE ARTES, BRASIL.

LUIZ RECAMAN, MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL.

MÁRCIA SANDOVAL GREGORI, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

MARCOS RIZOLLI, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA, NORBERTO GAUDÊNCIO (SUPLENTE), UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL.

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO, MARTA BOGÉA (SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, BRASIL.

PAULA ANDRÉ, ISCTE, INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA, PORTUGAL. PAULO SIMÕES RODRIGUES (SUPLENTE), UNIVERSIDADE DE ÉVORA, PORTUGAL.

REGINA LARA, UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL. ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO (SUPLENTE) GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL.

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI, FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA. SÃO PAULO, BRASIL.

TERESA ALMEIDA FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO (FBAUP) E VICARTE - UNIDADE DE INVESTIGAÇÃO VIDRO E CERÂMICA PARA AS ARTES DA FCT/UNL E FBA/UL, SOFIA TORRES (SUPLENTE), I2ADS/FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL.

Pareceristas

ANA PAULA NASCIMENTO
ANGELA MARIA ROCHA
ANGELO DIMITRE GOMES GUEDES
ARTUR SIMÕES ROZESTRATEN
CAROLINA AKEMI MORITA NAKAHARA
CRISTINA EMÍLIANA IA RAMOS E SILVA
FÁBIO LOPES DE SOUZA
FERNANDA MAGALHÃES
FRANCISCO HOMEM DE MELO
GLAUCIA ENEIDA DAVINO
INÊS PEREIRA COELHO BONDUKI
JOÃO MUSA
JOAQUIN ROLDAN
JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO
LUCIANO BERNARDINO DA COSTA
MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO
PAULA RIBEIRO LOBO
PAULO EDUARDO BARBOSA
PETER PÁL PELBART
RICARDO NASCIMENTO FABBRINI
RITA VELLOSO
RODRIGO SCHEEREN
ROSANA MARIA BARBATO SCHWARTZ
SARA ELOY
SOFIA TORRES

Revisão de textos

AMANDA SABA RUGGIERO
ANGELA ROCHA
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
BIANCA DETTINO
MÁRCIA SANDOVAL GREGORI
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
REGINA LARA SILVEIRA MELLO

Projeto Gráfico, Diagramação e Editoração eletrônica

MÁRCIA SANDOVAL GREGORI, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU USP, BRASIL

Projeto Original da Capa

THIAGO ROCHA RIBEIRO

Suporte Informática

WEBMASTER FAU/USP EDSON AMADO DE MOURA

Logotipo

FELIPE M. B. SOARES

Imagem de Abertura

MONTAGEM DE MÁRCIA SANDOVAL GREGORI
A PARTIR DE ORIGINAL DE FELIPE M. B. SOARES

SUMÁRIO

ARTES: OUTROS MODOS DE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO?

EDITORIAL

- 5** EDITORIAL
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

Dossiê GMP

- 17** (DES)CONTROLE ENTRE A MEMÓRIA COLETIVA E A CULTURA DIGITAL
AMANDA SABA RUGGIERO
- 31** TINTAS PAULISTANAS: AS CICATRIZES DA DESIGUALDADE
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
- 61** BEM ALÉM DE 1922
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
- 97** O COLETIVO E O DIGITAL NA ARTE DE: COVID LATAM E OPATIVARÁ
REGINA LARA SILVEIRA MELLO E LESLYE REVELY DOS SANTOS ARGUELLO

ARTIGO/ENSAIO

Criação e Arte Contemporânea

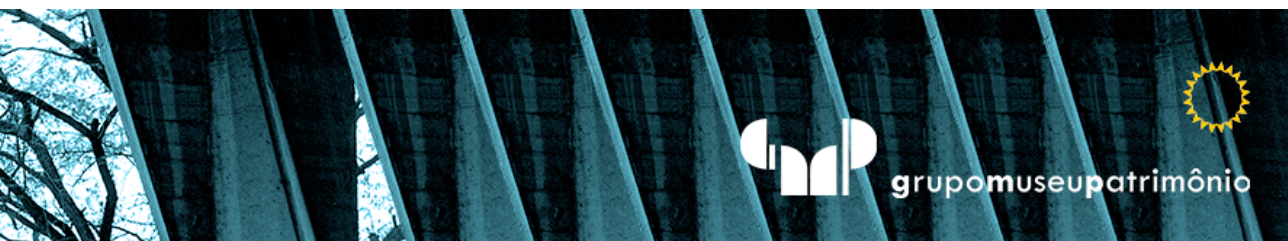
- 125** AS SOMBRAS DE LAOXIMEN (FRAGMENTO)
ANDRÉ LEITE COELHO
- 151** O TEATRO DEL MONDO DE ALDO ROSSI: UM CONVITE À FRUIÇÃO PROUSTIANA
CAROLINA RODRIGUES BOAVENTURA
- 175** OCUPAÇÃO-MONUMENTO: UMA OUTRA MEMÓRIA PARA SÃO PAULO
ÉRICA FERRARI

Imagem e Experiência

- 211** A FOTOGRAFIA INDUSTRIAL DE HANS GÜNTER FLIEG E A REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE BRASILEIRA
MARCO AURÉLIO FIOCHI
- 233** TEMPO, MOVIMENTO E URBANIDADE: SLOW CINEMAS E A ESTÉTICA DA LENTIDÃO COMO EXPERIÊNCIA DO VIVER URBANO
PAUL NEWMAN DOS SANTOS E PAULO CESAR CASTRAL
- 259** RECEPÇÃO E PARTICIPAÇÃO EM INSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: INDÍCIO DE SUA FUNÇÃO SOCIAL
FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO

Modos de Expor

- 289** AS EXPOSIÇÕES BRASILEIRAS COM CURADORIA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A DIFUSÃO DO PENSAMENTO WARBURGIANO
ISABEL XAVIER
- 311** TESTEMUNHOS CONTRA O NOSSO DESAPARECIMENTO: NAN GOLDIN, A AIDS E A FOTOGRAFIA DE INTIMIDADE
PRYSKILA FREITAS GOMES



Editorial

Renovar laços e pontes

Renovar lazos e puentes

Renew ties and bridges

Maria Cecília França Lourenço

*Professora Titular Sênior, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
Universidade de São Paulo, São Paulo/BRA, mcfloure@usp.br*

INTRODUÇÃO

A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição [...] ao tempo linear contínuo, mas sua liberação deste: o tempo da história é o Kairós em que a iniciativa [...] colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade.
(AGAMBEN, 1997, p.126)

O País vive agora em tempo icônico, ante a chance de renovação em muitas esferas, entre outras em: artes, conteúdo, tipos e formas de comunicá-las; memória, a rever o papel de etnias, povos originais, gênero; pleitos em educação, habitação, saúde e política. Em oposição, há um governo com problemas, entre tantos, distância e desprezo à questão cultural, menos aquela centrada no que Guy Debord formulou em “A sociedade do espetáculo”. Para este, em dadas condições, o poder age com foco no simples espetáculo, mediado por imagens. Deseja apenas aparecer, iludir e dissimular, bem definido na frase por ele formulada “[...] o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 1997: 16-17).

Giorgio Agamben, admirável pensador, chama a atenção, na epígrafe acima, para o deus grego Kairós, que, como Cronos, rege o tempo. Aquele subsidia escolhas do humano em sua caminhada, encorajando-o às melhores e, também, incitando-o a se arriscar em inéditas. E quais seriam então as ações na linha Kairós, para criação de

pesquisas neste momento? Reitere-se que o tema desta edição indaga: “Artes: outros modos de produção e recepção”? A seleção deste se dá no Conselho Editorial (CE), composto por professores, do país e exterior, cabendo a ‘Apresentação’ a Amanda Saba Ruggiero, que o investiga e gerou estímulo, como se pode notar nos artigos. Sugere um tempo futuro, incógnito e que se deseja distinto do atual.

Cabe esclarecer que, a cada edição, o conteúdo da *Revista ARA FAU USP* se divide em dois blocos: investigação efetuada no Grupo Museu/Patrimônio (GMP FAU USP); e os originárias de Submissões. Quanto ao primeiro, busca-se espelhar a investigação ininterrupta do GMP, desde 1991, evitando avaliar conceitos, definições, transformações e questões de outros, sem expor a própria. Quem ensina, aprende e não teme críticas, na certeza de que estas cooperam para se rever antigas certezas. Com vistas a sugerir apreciar as diferenças, o material foi disposto em blocos, com autores em ordem alfabética. São estes: “GMP: Sentidos e Gestos”; “Criação e Arte Contemporânea”; “Modos de Expor”; “Imagens e Experiência”.

GMP: SENTIDOS E GESTOS

A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperante e que contempla os sentidos e os gestos habituais [...]
(AGAMBEN, 2017, p.49)

O GMP FAU USP foi criado, após ter me doutorado e por sugestão de Celso Favaretto, membro da Banca e hoje do Conselho Editorial. As reflexões presentes no Dossiê GMP emergem de sistemáticos seminários realizados pelos membros, com estudo de muitas obras feitas por um mesmo autor, além de debates, participação em encontros científicos, visita técnica e pesquisa individual, em fontes arquivistas, bibliográficas, entrevistas, entre outras práticas. Selecionam-se textos, desde que atendam às pesquisas, daí o conjunto voltado no último semestre à obra de Raymond Williams. Cada membro elabora seminário, ligado ao projeto individual e em diálogo com inúmeros outros, privilegiando-se vários livros, de cada um. Entre

tantos: Walter Benjamin, Michel Foucault, Michel de Certeau, Milton Santos, Darcy Ribeiro, Georges Didi-Huberman e o próprio Giorgio Agamben, aqui homenageado.

Os objetos em cada pesquisa sempre são acatados e incentivados, como se vê na diferença de questões, com viés no contemporâneo, em que se inserem arte, arquitetura, urbanismo e design, interesses do GMP. Nesta edição, estão: análise de obras públicas, sob a ótica de experiência e meio social, por Anna Maria Abrão Khoury Rahme em grafite e pichação; memória, com ênfase na coletiva, definida por Milton Santos, em paralelo com a cultura digital, em Amanda Saba Ruggiero; também sobre os meios digitais, com ações de grupos coletivos em espaço urbano latino americano, no trabalho de Regina Lara Silveira Mello e Leslye Revely dos Santos Arguello, trazendo Nicolas Bourriaud, Claire Bishop e Benjamin.

CRIAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que se ligam em todos os pontos perfeitamente com ela, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.
(AGAMBEN, 2015, p.22-3)

As Submissões enviadas e aceitas pelos pareceristas versaram bem a hora vivida, em variadas situações e mídias. Com avaliações significativas, souberam conservar o distanciamento crítico proposto por Agamben em seu clássico texto, saído em várias publicações, sob o título “O que é contemporâneo”? Neste conjunto se insere o sensível ensaio fotográfico de André Leite Coelho, feito na China; aprofundamento relativo à arquitetura de Aldo Rossi, de Carolina Rodrigues Boaventura; a Ocupação 9 de Julho de Érika Ferrari.

Leite Coelho detém-se em pessoas, situações, edifícios e paisagens chinesas, na capital Beijing e mais, Nanquim, Hangzhou e Xangai (2012 e 2018), longe de estereótipos fixados em cartão-postal, ou livro turístico. No ensaio fotográfico, cujo título reside em “As sombras de Laoximen: fragmentos”, revela meandros sutis, com inúmeras imagens sobrepostas. “Fragmentos” do título alude ao termo definido por

Davi Kopenawa, que se origina quando garimpeiros retiram ouro dos rios, trituram e aquecem, espalhando uma fina camada, como a névoa das cidades.

Agregando com desenvoltura admiráveis pensadores, como Theodor Adorno e Benjamin, Carolina Rodrigues Boaventura analisa a participação do espectador, junto à obra criada para a Bienal de Veneza (1980), por Aldo Rossi, cujo título dado pelo arquiteto foi *Teatro del Mondo*. Relaciona esta ao conceito utilizado por Rossi, *città analoga*, uma “operação lógico-formal”, sendo ‘analogia’, como afirma a autora, advinda de Ferdinand Saussure. Documenta, de forma inequívoca, questões de intertextualidade entre arte, arquitetura, literatura na contemporaneidade e um aprofundamento crítico, bem orientado e concretizado.

Em “Ocupação-Monumento”, Érika Ferrari ressalta a atuação ativista dos envolvidos, nas questões sociais, em face de déficits em habitação, e de política pública satisfatória, na esfera pública, visando revertê-lo. Refere-se à “Ocupação 9 de Julho”, na capital paulista, como mote para questionar a demanda por moradias e por monumentos de grande alcance. Nesta hora, em que se contestam, no mundo, as escolhas para homenagear, ‘didas’ figuras públicas, não se classificam como ressaltáveis situações como esta, colocadas à margem da memória urbana. Estuda e documenta as ações coletivas no edifício assinado, ocupado inicialmente nos Anos 1990, seguido por sucessivos planos para reverter e reocupar. Fornece ampla bibliografia, cito, Jacques Le Goff, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Françoise Choay.

IMAGEM E EXPERIÊNCIA

Uma teoria da experiência poderia ser somente uma teoria da infância e o seu problema central poderia ser formulado dessa maneira: existe algo como uma infância [...]? Como é possível a infância como fato humano? E se possível, qual seu lugar?
(AGAMBEN, 2015, p.58)

O tema do múltiplo papel da imagem na experiência urbana, em Agamben, pode ser cotejado ao que se denomina infância. Adverte que não se limita a uma mera citação cronológica, ou etária, ou mesmo termo constituído em campo especializado. Ao contrário, esclarece que com o conceito deseja avaliar o limite da linguagem: “Um

experimentum linguae [...] é a infância, na qual os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem como tal [...]” (2014, p.12).

Neste bloco, a experiência em linguagens se evidencia, como no artigo de Marco Aurélio Fiocchi, dedicado à fotografia de Hans Günter Flieg, para detectar a representação da modernidade brasileira, inserida no próprio título. Refugiado no início da II Guerra Mundial, Flieg foi escolhido para realizar imagens publicitárias e outras. Documentou a industrialização, fixando arquitetura, trabalho, formas e o ser humano. Fiocchi, para interpretar a obra, abordou autores ímpares, cito Jacques Le Goff, sobre “documento-monumento”; os sociólogos Stuart Hall, em “representação” e o atuante José de Souza Martins (USP), acerca de “objeto puro”. Observa outra questão notória: a passagem do acervo de Flieg de impressos, para coleções.

A colaboração de Paul Newman dos Santos também trará para o leitor várias áreas e experiências, sob o título “Tempo, movimento e urbanidade: slow cinemas e a estética da lentidão como experiência do viver urbano real”. Centra-se em crítica das representações urbanas, relação espectador-filme, no *slow cinema*, definidos com contribuições, em 2008, de Michel Ciment e Matthew Flanagan. Note-se que Milton Santos usara a expressão, “homem lento”, ao debater o fetiche da velocidade: “Se pobres [...], os homens ‘lentos’ acabam por ser mais velozes na descoberta do mundo [...]” (1994, p. 41); ou livro com este título por J. M. Coetzee (2005). Hoje há inúmeros contrários à aceleração do tempo, diminuição de espaço, ubiquidade de se estar ao mesmo tempo, em múltiplos lugares, ainda que virtuais.

MODOS DE EXPOR

Uma obra crítica ou filosófica, que não se mantém de alguma maneira numa relação essencial com a criação, está condenada a girar no vazio, assim como uma obra de arte ou poesia, que não contém em si uma exigência crítica, está destinada ao esquecimento.
(AGAMBEN, 2015, p.15).

A análise crítica relativa a diferentes exposições se consolidou ao final do século passado, com autores e títulos como Jean-Louis Déotte, *Oubliez! Les Ruines*,

L'Europe, Le musée. (1994). Anna Maria Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995.* (1997). Bernd Klüser; Katharina Hegewisch. *L'Art de L'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle.* (1998). Sem incluir, nesta breve citação, segmentos específicos, como as Exposições Universais, as dos nazistas e fascistas, sobre Arquitetura, ou de Modernos, Bienais e Contemporâneos, com que venho me envolvendo, para lembrar alguns.

Fabiane Schafranski Carneiro apresenta “Recepção e participação em Instalações contemporâneas: indício de sua função social” baseada nos clássicos, Hans Robert Jaus e Wolfgang Iser. Interpreta obras em que há interação popular, o que amplia tanto o “horizonte de expectativas” (Jaus) quanto o de “espaços vazios” (Iser). Aborda ações críticas, como as de Hélio Oiticica e barreiras em se agir em espaços urbanos. Selecionou recentes, feitas em local onde há fluxo de distintas camadas sociais e podem causar estética diferenciada. Até mesmo em instituições, que expõem obras em que o corpo interage com o público, originaram-se conflitos, como se tem constatado, o que dirá no espaço da cidade, porquanto se faz sem equipes, roteiro previsto, apoio de monitores e pessoal especializado.

Isabel Xavier, com papel em exposições, pondera algumas, de Georges Didi-Huberman, a saber: *Atlas, Suíte* (2013) no Museu de Arte do Rio e *Levantes* (2017-8) no SESC Pinheiros /SP. Esta, iniciada no *Jeu de Paumes* em Paris/ FRA (2016-7 e seguiu itinerância intercontinental, devendo ser adaptada. Seguiu para: Barcelona/ ESP, Buenos Aires/ ARG (2017), Cidade do México/MEX e Montreal/ CAN (2018). Estudiosa também do autor e suas relações com Aby Warburg, aprofunda o papel da fotografia e a divulgação da obra de Warburg para diversos públicos, sempre numa visada crítica de quem age na área; além destes, volta-se a Walter Benjamin. Tal escopo se constata já no título “As exposições brasileiras com curadoria de Georges Didi-Huberman e sua contribuição para a difusão do pensamento warburguiano”.

Por último e tão abissal como os demais, Priscila Freitas Gomes possui perfil profissional similar ao de Xavier, quanto ao apego ao saber e trabalho em instituições. Aborda mostra expressiva, quando na segunda metade dos Anos 1980, óbitos pela aids se revelaram, sob o título: “Testemunhos contra o nosso

desaparecimento: Nan Goldin, a aids e a fotografia de intimidade”. Segundo relata, o trato do problema em exposição colaborou para combater à estigmatização, informando para o combate. Nesta precisa hora em que emergem outras doenças, com morte, luto e preconceito, ante novas cepas da Covid-19 e outras, a colaboração se torna muito contundente e sensível. A autora utiliza-se do texto de Susan Sontag “A doença como metáfora” de 1978, estelar para aprofundar as várias facetas.

CONCLUSÃO

A 12ª edição da Revista ARA FAU USP, coincide com algo incomum - os 30 anos do GMP. Isto decorre do trabalho de gerações de participantes e em todos os níveis, desde Iniciação Científica ao pós-doutorado e Livre Docência, em diálogo e trocas essencialmente horizontais. As colaborações aqui reunidas apontaram como, felizmente, há muitos interessados em alargar o saber, sem temer autores clássicos e atuais qualificados. O volume resultante elenca questões de ponta para se vislumbrar renovação cultural e favorecer o futuro de todos. Entre as mais utilizadas ressalto – memória *versus* apagamento; artes e política; preconceito e debate; renovação e retrocesso; participação e recepção; comunicação expográfica e curadoria, definidas por inúmeros pensadores aprofundados em distintas formas pelos textos e imagens.

Reitero outros focos presentes nas Submissões, que englobam ação profissional de autores na própria mídia analisada, tanto em ativismo, equipe curatorial, quanto na prática diária. Curioso é que muitas pesquisas advêm de trabalhos acadêmicos, que tive a chance de ter acesso, em parte para aferir se tratava-se de extensão ou mera cópia do já feito. Predomina, sim, o intento de revê-los e aprofundar hipóteses, talvez à luz de menções da banca, a par de estudos e pesquisas póstumos, indo além do já exposto, como defende a Revista ARA FAU USP, nestes tempos produtivistas, marcados em grande parte por aferição numérica de quantificadores.

Acredita-se no trabalho coletivo, debatido e ajustado ao que cada um mais se identifica, enfim exercício almejado da prática democrática. Deixo assinalado profundo agradecimento ao GMP, autores, pareceristas, membros do Conselho Editorial, colegas e funcionários da FAU USP, que sempre nos acolhem e, em

especial, aos da Editoria. Todo esse universo compõe-se de distintos fazeres, alvos, faixa etária, méritos, ideologias, formação, estágio na carreira, entre inúmeros outros. Une a diversidade, os compromissos com a ‘comunidade que vem’, no título de Agamben, defendidos em âmbito renovado e procurando compartilhar, extensão cultural do conhecimento e tentar melhorar sempre! Ciça, em 29 ago. de 2022. Final do Inverno.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

----- . *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, 3 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

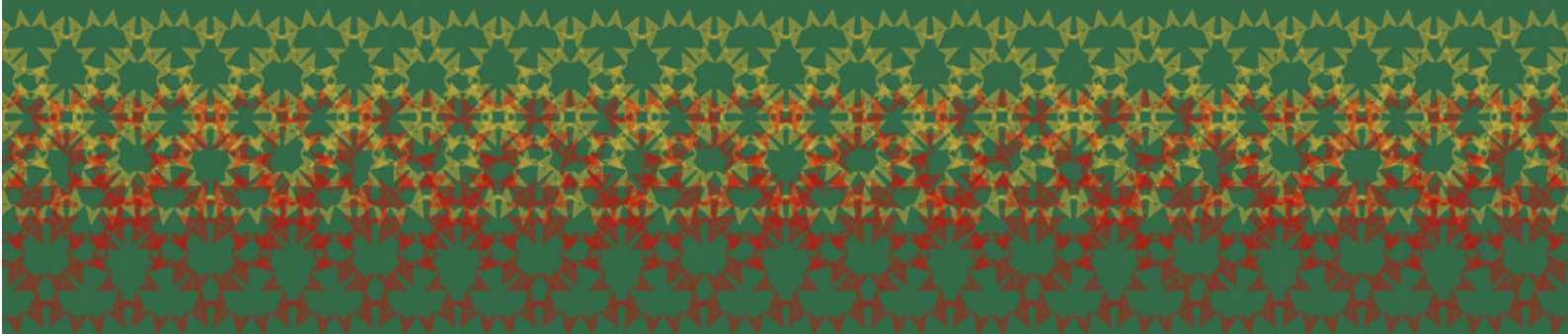
----- . *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DEBORD, GUY. *A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

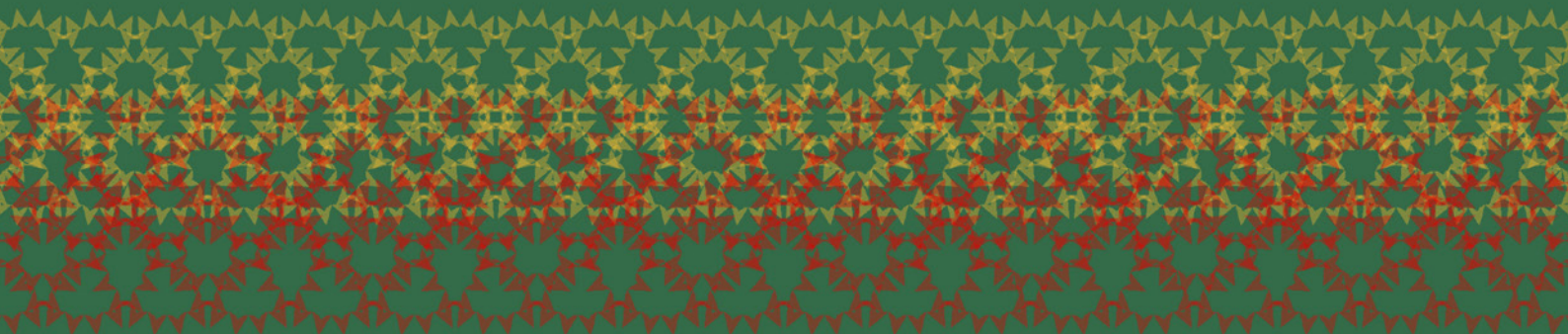
Fontes eletrônicas e sites

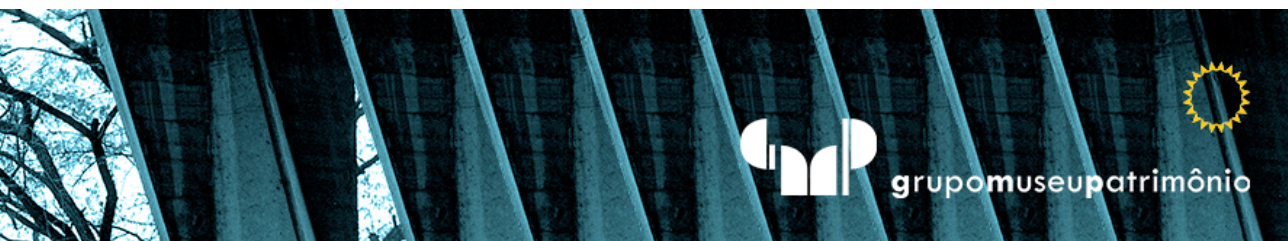
AGAMBEN, Giorgio (2017). *Arte, Inoperatividade, Política*. Disponível em:
<https://psicanalisepolitica.files.wordpress.com/2014/10/agamben-marramao-rancic3a8re-sloterdijk-polc3adtica.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2022.

SANTOS, Milton (1994). *Técnica espaço tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional* Disponível em:
<http://geocrocetti.com/msantos/tecnica.pdf> Acesso em: 27 ago. 2022.



DOSSIÊ GMP





(Des)controle entre a memória coletiva e a cultura digital

***Out of control between the collective
memory and digital culture.***

***Falta de control entre la memoria colectiva
y la cultura digital***

Amanda Saba Ruggiero

***Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,
São Carlos, Brasil. amandaruggiero@usp.br***

Resumo

A memória coletiva é o elemento de coesão das comunidades em seus valores culturais, éticos, morais e materiais. A cultura digital, nos modos atuais, em intensa disseminação, aderência e propagação de seus meios nos hábitos cotidianos, intensifica cada vez mais a velocidade de consumo, o empobrecimento sensorial, a vigilância dos corpos e a aniquilação da experiência, em um contexto e celeridade sem precedentes. O (des)controle dos corpos e das subjetividades, colocam em risco a capacidade de imaginar outros possíveis futuros, fatalismo que coloca em evidência e ameaça a memória, abalando alicerces estruturadores para a sobrevivência de nossas sociedades.

Palavras-Chave: Memória Coletiva. Cultura digital. Descontrole. Apagamentos. Arte Contemporânea.

Resumen

La memoria colectiva es el elemento que mantiene unidas a las comunidades en sus valores culturales, éticos, morales y materiales. A cultura digital, nos modos atuais, em intensa disseminação, aderência e propagação de seus meios nos hábitos cotidianos, intensifica cada vez mais a velocidade de consumo, o empobrecimento sensorial, a vigilância dos corpos e a aniquilação da experiência, em um contexto e celeridade sin precedentes. El (des)control de cuerpos y subjetividades pone en riesgo la capacidad de imaginar otros futuros posibles, un fatalismo que pone en evidencia y amenaza la memoria, sacudiendo los cimientos estructurantes para la supervivencia de nuestras sociedades.

Palabras-Clave: Memoria Colectiva. Cultura Digital. Descontrole. Borrado. Arte Contemporaneo.

Abstract

Collective memory is the element that holds communities together in their cultural, ethical, moral, and material values. The contemporary Digital culture, its intense dissemination, adherence, and propagation in everyday habits, increasingly intensifies the speed of consumption, sensory impoverishment, surveillance of bodies and the annihilation of experience, in an unprecedented context and celerity. The (mis)control of our bodies and subjectivities put at risk the ability to imagine another possible future, a fatalism that highlights and threatens memory, shaking the structuring foundations for the survival of our societies.

Keywords: Collective Memory. Digital Culture. Out of control. Deletions. Contemporary Art.

INTRODUÇÃO

A memória coletiva é apontada como um cimento indispensável à sobrevivência das sociedades, o elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro. Essa tese ganhou tal força que hoje, diante de uma sociedade e uma cultura em perpétua agitação, a cultura do movimento é apontada como o dado essencial da desagregação e da anomia. (SANTOS, 2017, p.329)

Cultura é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa, segundo o intelectual e crítico inglês Raymond Williams, a sua complexidade não está na palavra, mas nos problemas que as variações de uso indicam de maneira significativa ao longo do tempo. O termo do latim cultura deriva da raiz *colere*, que significa habitar, cultivar, proteger, honrar e cultuar. Na língua Inglesa esteve ligada ao cultivo da natureza até o século XV, passando para o sentido moderno “processo de desenvolvimento humano” a partir do séc. XVI. Nos séculos seguintes em países europeus como França e Alemanha, ampliou-se seu significado para *civilização*, inaugurando o sentido de dominação e elitização de uma classe. O grau de adaptação e metáfora de seu uso, e a extensão do processo específico ao geral, carregaram de modo abstrato seus sentidos. Para além da referência física e material (cultura de germes, cultura do trigo), Williams reconheceu três categorias amplas e ativas de seus usos: i. o substantivo independente e abstrato que *descreve um*

processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético. ii. um substantivo independente que *indica um modo particular de vida, povo, período, grupo* ou da humanidade em geral. iii. O terceiro sentido que *descreve as obras e práticas da atividade intelectual, e artística em particular*, talvez o sentido mais difundido: cultura é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema. Este terceiro seria uma forma tardia e aplicada do primeiro. Williams chama atenção para o leque e a sobreposição de sentidos em diversas disciplinas, como na antropologia e arqueologia, em que o termo remete à produção material, enquanto na história e nos estudos culturais indica os sistemas de referências e significados simbólicos. A questão central está nas complexidades das relações e dos contrastes entre produção material e produção simbólica. E neste sentido, o artigo pretende debater e compreender os tensionamentos sem precedentes que enfrentam a memória coletiva e a atual cultura digital.¹

Da complexidade entre produção material e simbólica, novos componentes agregam-se ao que se pode identificar como *cultura digital*. Indagamos assim como os processos e procedimentos dos meios digitais interferem e modificam os usos, a elaboração e significados dos espaços e das imagens, em que medida as práticas e mecanismos que engendram seu funcionamento nos afeta? Elegeu-se como fio condutor para esta análise a conceituação de memória coletiva, defendida pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006) como uma direção da consciência coletiva e individual, de modo que a imagem narra o sentido do indivíduo e de sua memória sempre relacionada ao seu meio social, relativizada pelos objetos e pessoas, pelos diversos grupos que vive e se insere; a memória está diretamente relacionada à esfera social que se compartilha cotidianamente. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos

¹ O tensionamento entre a memória e a cultura digital está indicado pela artista e Professora Giselle Beiguelman (2021, p. 140), em que associa as formas de produção da imagem em tempos atuais com o estatuto da memória. Por meio da overdose documental, o registro incessante do presente e a compulsão pelo arquivamento, como uma demanda ininterrupta das postagens e funcionamento das redes sociais, além da febre do consumo dos remakes, e do vintage, a memória torna-se "commodity de consumo", além disso autora alerta para o desenvolvimento das tecnologias de Inteligência artificial, ampliando a sede de consumo e a automação do convívio em imagens sucessivas, em que pouco se fixa ou sedimenta.

em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos.” (HALBWACHS, 2006, p.30).

Um dos aspectos mais preocupantes da sociedade contemporânea é a imposição ao corpo humano de um modelo maquínico de duração e eficiência, onde prevalece a imposição de anseios ligados à aquisição, à acumulação e ao poder individual. O regime 24/7, em que estamos conectados 24 horas nos 7 dias da semana, discutido por Jonathan Crary² como um modelo não social, cujas consequências interrompem aspectos da vida humana a um custo elevado para sustentar sua eficácia. Há um leque de forças, movida pelo capital global, que valoriza o indivíduo constantemente envolvido, operando, interagindo, comunicando, reagindo ou processando em algum meio telemático.

A vivência recente do isolamento social na pandemia escancarou a dissolução das fronteiras entre tempo privado e profissional, trabalho e consumo, este regime de trabalho sem pausa e sem limites, alinha-se com o inanimado, com o inerte, ou com o que não envelhece. Além da acumulação de coisas, agora nossos corpos e identidades assimilam a superabundância de serviços, imagens, procedimentos e produtos químicos em nível tóxico, por vezes fatal. Em tal velocidade, ampliam-se ainda mais catástrofes ambientais e climáticas, dada exigência permanente de consumo de todas fontes e recursos naturais, além dos descartes ininterruptos de todas as escalas.

Se a memória coletiva é o cimento de uma sociedade, nas palavras de Milton Santos, pergunta-se onde estamos edificando nossos alicerces. Se a **velocidade de consumo, o empobrecimento sensorial, a vigilância dos corpos e a aniquilação da experiência** nos impedem de construir valores em pilares comunitários e colaborativos, como resgatar as possibilidades de ações políticas coletivas?

² Professor de arte moderna e teoria da arte na Universidade de Columbia, em Nova York nos Estados Unidos, foi aluno de Edward Said e Meyer Schapiro, tendo a formação da cultura visual como principal objeto de estudo. Autor dos títulos traduzido para o português: *Técnicas do observador-Visão e modernidade no século XIX* (contraponto, 2012) e *Suspensões da percepção – Atenção, espetáculo e cultura moderna* (Cosac Naify, 2013).

VELOCIDADE DE CONSUMO

Em meio a amnésia coletiva instigada pela cultura do capitalismo global, ininterrupto de novidades e cascatas de imagens, para usar o termo de Bruno Latour, as imagens se tornam um dos muitos elementos esvaziados e descartáveis, e por serem arquiváveis, não são jogadas fora, contribuindo para um presente cada vez mais congelado e sem futuro.

As imagens estão subordinadas a um campo extenso de operações e exigências não visuais, quando as mudanças mais recentes se relacionam não às formas mecanizadas de visualização, mas segundo Jonathan Crary, à desintegração da capacidade humana de ver, em especial, da habilidade de associar identificação visual e avaliações éticas e sociais.

A visão se incapacita por meio dos processos de homogeneização, redundância e aceleração. Assistimos a uma diminuição das capacidades mentais e perceptivas ao invés de sua expansão e modulação, como se acreditou. Importa identificar a redefinição da experiência e da percepção pelos ritmos, velocidades e formas de consumo acelerado e intensificado, em que somos incitados a um exercício banal de consumo ininterrupto, a um maior isolamento social e a impotência política.

Um fato consistente que liga a sucessão de produtos de consumo e serviços é o tempo e as atividades cada vez mais integradas aos parâmetros de intercâmbio eletrônico, as pesquisas e recursos financeiros estão dedicados, cada vez mais, a reduzir o tempo de tomadas de decisão, a eliminar o tempo inútil de reflexão e contemplação. Incidem enormes esforços financeiros em pesquisas sobre Inteligência Artificial, *machine learning*, treinamento de máquinas, para que um clique não demore. Ou seja, investe-se mais e mais em pesquisas e tecnologia, para que o consumo aumente, e os impulsos compulsivos de cliques se tornem produtos consumidos. Essa é a forma do progresso contemporâneo - a prisão e o controle implacável do tempo e da experiência.

VIGILÂNCIA DOS CORPOS

Nas cidades, bem como nos espaços públicos e privados, a presença cada vez maior e avançada de scanners e rastreadores, dispositivos de GPS, está fornecendo constantemente informações sobre o comportamento de modo geral, como hábitos, percursos e deslocamento dos indivíduos. Passiva e voluntariamente estamos colaborando para nossa própria vigilância e para coleta de nossos dados a todo momento, tanto no espaço físico como no ambiente digital.

Cada visita casual a uma página de internet pode ser minuciosamente analisada e quantificada em função de como o olho percorre, pausa, se move e dá mais atenção a algumas áreas em detrimento de outras. Os mesmos procedimentos se aplicam para o espaço urbano, além das câmeras de vigilância, gerando um infinito de imagens, a mobilidade e os deslocamentos estão mapeados por meio dos celulares, veículos, etiquetas com tecnologia de radiofrequência (RFID) em infinitas cartografias e dados gerados ininterruptamente.

A cidade não é apenas receptáculo dos olhares, mas é o vigilante ativo, operando como interface privilegiada das novas tecnologias de imagem. A realidade aumentada volta-se a suplementar o mundo físico com dados, enquanto a realidade expandida ou *X-reality* modifica o real a partir de instâncias digitais.

O uso de tecnologia e programas de reconhecimento facial em aplicativos como facebook e tik tok, são exemplos de que incorporamos a vigilância e o fornecimento de dados de modo automático, por vezes lúdico, sem qualquer intimidação moral ou ética, ou seja, é evidente a naturalização dos procedimentos ininterruptos da vigilância. E acima de tudo, contribuindo de forma automática e constante ao aprimoramento e sofisticação dos sistemas de *big data* e *datasets*³, cujos usos demonstram ter como finalidade o lucro acima de tudo, somos os olhos de nossa própria vigilância.

³ Big data é um processo de análise e interpretação de um conjunto de dados em volume e complexidade maiores fornecido por algoritmos mais velozes e volumosos. Os datasets são conjuntos organizados de dados, em geral são a base utilizada para o treinamento dos algoritmos e para fomentar bases de desenvolvimento de machine learning um dos pilares da Inteligência Artificial.

EMPOBRECIMENTO SENSORIAL

O ritmo acelerado do aprimoramento ou da reconfiguração de sistemas, modelos e plataformas é parte crucial da reinvenção do sujeito e da intensificação do controle. Segundo o historiador Jacques Le Goff, tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p.422)

Na cultura digital ou no capitalismo da vigilância, como cunhado pela economista Shoshana Zuboff (2021), a intensificação da produção de novidades incapacita a memória coletiva e significa que a criação de valores históricos não mais precisa ser imposta de um grupo para outro, ou de cima para baixo. As condições cotidianas de comunicação e acesso à informação garantem o apagamento sistemático do passado como parte da construção fantasmagórica do presente.

Fenômenos sociais aparentemente estáticos, ou cujo ritmo de mudança é lento, são marginalizados e destituídos de valor ou interesse. Deve-se evitar atividades nas quais o tempo despendido não pode ser alavancado por interfaces e seus links, ou nos dedicar apenas esporadicamente a elas. Há uma assimetria insuperável que degrada todo evento ou troca local. Sempre haverá online algo mais informativo, surpreendente, engraçado, divertido, impressionante do que qualquer outra coisa nas circunstâncias reais imediatas. Cada vez é mais comum encontrar jovens e adolescentes, idosos e crianças, conectados pelos olhos e mão, apertando obcecadamente seus celulares e navegando em aplicativos, em rodas de grupos aleatórias em locais variados, da sala de estar ao ponto de ônibus, em festas, lanchonetes e salas de espera.

ANIQUILAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

Os valores atribuídos à memória no espaço urbano no século XX e XXI são questionados devido às dinâmicas anacrônicas digitais, nas quais o usuário transpõe

a linearidade de sua própria memória, construindo uma teia de lembranças volátil e fragmentada. Grande parte dos serviços como Instagram, facebook e tik tok baseiam-se em dinâmicas temporárias de exposição das imagens efêmeras, que alimentam o desejo de apreensão do presente. O modo como estas tecnologias operam e se cruzam transformam a paisagem urbana e o comportamento dos transeuntes, pois o mapeamento em tempo real e a exposição dos conteúdos alteram a percepção espacial e temporal da cidade.

Um dos efeitos perversos é a sincronização em massa da consciência e da memória, com a padronização de experiência em larga escala, que implica perda de identidade e da singularidade subjetiva, e conduz ao desaparecimento desastroso da participação e da criatividade de indivíduos na construção de símbolos que trocamos e compartilhamos entre nós.

Para Crary, o problema é a colonização sistêmica da experiência individual. A transformação da atenção em operações e respostas repetitivas que sempre se sobrepõem a atos de olhar e escutar. O que perpetua a segregação, o isolamento e a neutralização dos indivíduos são os arranjos compulsórios nos quais esses elementos são consumidos. O ato de ver é formado por camadas de opções ativas, escolhas e respostas simultâneas e ininterruptas. A perda é continuamente criada, já que imagens não se fixam, mas somente passam e deslizam, pouco se fixa e permanece enquanto memória e recordação, conseqüentemente uma memória atrofiada deixa de reconhecê-la como tal.

Assim muda a composição fundamental das narrativas de vida, em vez de uma seqüência convencional de lugares e eventos, associados à família ao trabalho e aos relacionamentos, o fio condutor principal de nossas histórias de vida agora são as mercadorias eletrônicas e serviços de mídia por meio dos quais toda experiência é filtrada, gravada e construída.

De acordo com Shoshana Zuboff, o capitalismo de vigilância precisa trabalhar com ambos os lados da equação. De um lado, suas tecnologias são projetadas para converter nossa experiência em dados. Isso costuma ocorrer sem a nossa consciência, muito menos o nosso consentimento. Do outro lado da equação, toda

vez que encontramos uma interface digital tornamos a nossa experiência passível de “datação”, portanto, “entregamos ao capitalismo de vigilância” a contribuição contínua de suprimento de matéria-prima.

A MEMÓRIA COLETIVA

Não se trata de coincidência a recorrência nos anos 1990, quando artistas, intelectuais e críticos se debruçaram sobre o tema da memória⁴. Para a historiadora Aleida Assmann, esta ocupação com a memória tem a ver com uma consciência entusiasta de tudo que foi perdido, com o potencial autodestrutivo da sociedade moderna, reiterado recentemente pelo aterrorizante ataque da Rússia contra a Ucrânia. Este sintoma reflete a situação fundamentalmente precária da memória na era da cultura de massa, com as técnicas eletrônicas de armazenamento e circulação citadas acima.

De acordo com Le Goff, a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. E assim, precisamos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (Le Goff, 2003, p.471)

CONSIDERAÇÕES

Nosso esforço deve ser o de buscar entender os mecanismos dessa nova solidariedade, fundada nos tempos lentos da metrópole e que desafia a perversidade difundida pelos tempos rápidos da competitividade.
(SANTOS, 1994, p.42)

Neste panorama vivenciado da cultura digital que rapidamente transforma e se incorpora ao cotidiano de cidades e de indivíduos indivíduos, das tarefas banais aos anseios e desejos, é preciso estar atento e alerta, compreender e explorar em análises e estudos aprofundados a produção da cidade e a sociedade atual, sem

⁴ Andreas Huyssen em seu livro *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, inicia apontando o fenômeno da emergência da memória como preocupação cultural, desde os anos 1980, frente ao desejado futuro, recorrente na pauta da modernidade do séc.XX (2000,p.9).

reduzir, mas enfrentando as complexidades das relações e dos contrastes entre produção material e produção simbólica. Apesar das imposições dadas pelo capital de vigilância, é possível vislumbrar brechas, respiros e resistência, e criar modos para superar os obstáculos à imaginação coletiva de relações criativas entre tecnologia e realidade social.

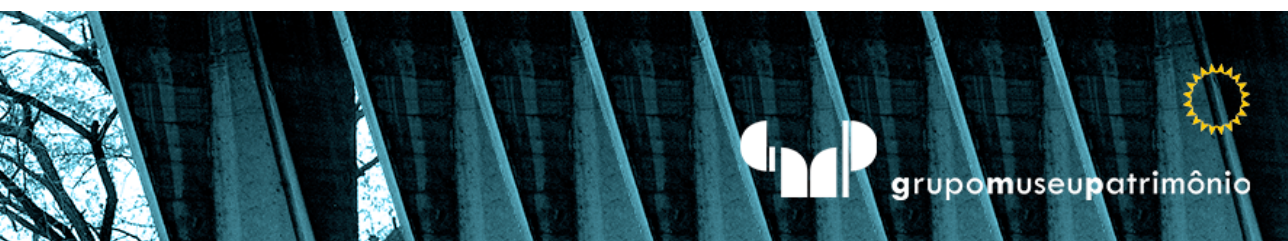
No Filme *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça, explora-se a dualidade entre esses dois mundos, o universo digital entre conexões e redes, as relações verticais como nomeou Milton Santos, e a resistência de uma comunidade e seus laços de solidariedade, colaboração, resiliência e memória, em relações horizontais. Na pequena cidade fictícia no sertão brasileiro, drones vigiam e atacam seus habitantes, que coletivamente se organizam e reagem aos estrangeiros. Numa mistura fina entre ironia, drama, ficção científica e muita ação, ao final do filme, a cena dentro do pequeno e singelo museu da cidade de Bacurau, no duelo final uma emboscada os inimigos são mortos, e o sangue, testemunho material do combate, não é lavado das paredes, mas nelas mantido como registro histórico, numa metáfora sobre a memória coletiva, os registros materiais e simbólicos de uma comunidade, são os laços que fortalecem sua história e memória coletiva.

Para concluir, dois autores nos oferecem pistas ou caminhos que nos servem como referência para pensar as ações e práticas urbanas e a nossas relações com a imagem e o espaço em meio a consolidação dos meios digitais. Para Georges Didi-Huberman, as imagens são "movimentos e tempos, irrefreáveis e imprevisíveis" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.163), e para emancipá-las de nossas amarras e deixar as imagens serem o que são, é preciso libertá-las de nossa visão integral, controladora, e do conhecimento absoluto, aceitando o risco de um princípio de "incompletude perpétua quanto à nossa vontade de saber" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.163). Para o sujeito que observa as imagens, é preciso construir uma posição, e observá-la mediante uma determinada variação, e não de uma imobilidade, numa dialética "infinita, intangível, irreconciliável". Neste sentido, é necessária a observação e o tempo, em certa medida, reduzir a velocidade, assim como a figura do homem lento descrito por Milton Santos. Para ele, são aqueles que detêm a capacidade de imaginar, aqueles que podem ver a cidade. A força é dos lentos. Os que detêm

velocidade, quem tem mobilidade e pode percorrê-la e esquadrihá-la acaba por ver muito pouco da Cidade. Somente os homens lentos são capazes de fabular.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformação da memória cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd et Michel Merkt. Brasil e França: Vitrine Filmes, 2019.
- BEIGUELMAN, Giselle. Políticas da Imagem Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- CRARY, Jonathan. 24/7: Capitalismo Tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu Editora. 2016.
- HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.
- HUBERMAN, Didi. Olhos Livres da História. Revista Icone, v.16, n.2, 2018. Recife, p.161-172.
- MOROZOV, Evgeny. Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- SANTOS, Milton. Os Migrantes no lugar: da memória à Descoberta. In A natureza do Espaço. São Paulo:Edusp, 2017.
- _____. Técnica Espaço Tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo:Edusp, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. Palavras -chave. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ZUBOFF, Shoshana. A era do Capitalismo de Vigilância. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.



Tintas paulistanas: as cicatrizes da desigualdade

***Tintas de São Paulo:
las cicatrices de la desigualdad***

***São Paulo inks:
the scars of inequality***

Anna Maria Abrão Khoury Rahme

*Pesquisadora do Grupo Museu/Patrimônio - GMP, FAU USP, São Paulo,
Brasil. annarahme@gmail.com.*

Resumo

O artigo apresenta um olhar para as manifestações pictóricas nos espaços urbanos de São Paulo, o Grafite e a Pichação, cicatrizes da cultura paulistana, rasgos que marcam indelevelmente as superfícies dos edifícios, muros, equipamentos rebatendo os valores hegemônicos em todo e qualquer percurso na cidade. Movimentos, cujos valores e significados residuais e emergentes constituem experiências singulares dos grupos periféricos, que em ações anárquicas reverberam gritos de socorro e, embora recentes, já estavam inseridas nos estudos de Raymond Williams (1921-88) a partir de meados do século XX e, aqui selecionados, dão respaldo teórico e prático.

Palavras-Chave: Cultura residual e emergente. Espaço público. Hegemonia. São Paulo. Raymond Williams.

Resumen

El artículo presenta una mirada a las manifestaciones pictóricas en los espacios urbanos de São Paulo, Grafite y Pichação, cicatrizes de la cultura paulista, pliegues que marcan indeleblemente las superficies de edificios, paredes, equipamientos que repasan los valores hegemónicos en todas y cada una de las rutas de la ciudad. Movimientos, cuyos valores y significados residuales y emergentes constituyen experiencias singulares de grupos periféricos, que en acciones anárquicas reverberan gritos de ayuda y, aunque recientes, ya fueron insertados en los estudios de Raymond Williams (1921-88) de mediados del siglo XX y, seleccionados aquí, dan apoyo teórico y práctico.

Palabras-Clave: Cultura residual y emergente. Espacio público. Hegemonía. São Paulo. Raymond Williams.

Abstract

The article presents a look at the pictorial manifestations in the urban spaces of São Paulo, Grafite and Pichação, scars of São Paulo culture, tears that mark indelibly the surfaces of buildings, walls, equipment refighting the hegemonic values in any and all routes in the city. Movements, whose residual and emerging values and meanings constitute singular experiences of peripheral groups, which in anarchic actions reverberate cries for help and, although recent, were already inserted in the studies of Raymond Williams (1921-88) from the mid-twentieth century and, here selected, give theoretical and practical support.

Keywords: Residual and emerging culture. Public space. Hegemony. São Paulo. Raymond Williams.

INTRODUÇÃO

Instigada pela pergunta *Artes: outros modos de produção e recepção?* lançada pela chamada da Revista ARA 12, decidi enfrentar o viés das manifestações artísticas nos espaços públicos de São Paulo, assunto das pesquisas que venho fazendo no Grupo Museu/Patrimônio FAU USP, pelos acontecimentos ampliados a partir da demanda pela “derrubada das estátuas”¹, iniciada em junho de 2020. Mais do que uma resposta, vale questionar se as artes existem; quais são; quem são, como e onde agem os autores? Interrogações expressas na existência da própria arte pelas práticas e significados em processo, constituindo a cultura de um povo que, caracteristicamente, se altera a cada nova incorporação.

Os inúmeros debates e artigos que pipocaram no meio acadêmico e fora dele, a respeito das esculturas públicas, resultaram em distintas propostas pela musealização, intervenções educativas por uma nova memorialidade e até mesmo eliminação dos monumentos que enaltecem o colonialismo, o escravagismo, a xenofobia, a homofobia entre tantos outros temas hoje combatidos. As sugestões se dividiram entre aquelas embasadas em teorias e com justificativas lógicas,

¹ Assunto focado por mim no artigo *A derrubada de cada estátua é um apelo* (2021), p. 131-157, *Revista ARA 10* Outono-Inverno 2021: Experiência Sintoma Fresta, FAU USP.

enquanto outras estavam calcadas apenas no senso do “gosto” – bom ou mau (sic). É preciso, portanto, seguir nas contendas em busca de saídas que reformulem os espaços urbanos como lugares de troca cultural e, naturalmente, livres de qualquer tipo de discriminação.

Entendendo esses lugares como áreas destinadas à exposição das próprias ideias, em defesa de uma concepção de *cultura comum*, ou seja,

[...] uma cultura que se realiza em comum, a partir de bases verdadeiramente democráticas, em que todos teriam acesso aos meios educacionais e às realizações que constituem o lastro cultural comum da humanidade, e disporiam de canais de comunicação ampliados e abertos para se expressarem livremente. (WILLIAMS, 1969, p.134).

A cultura que, segundo Raymond Williams (1921-88), teve seu significado inicialmente ligado ao cultivo da natureza², passando ao sentido moderno “processo de desenvolvimento humano” (WILLIAMS, 2003, p.88) a partir do século XVI e mais tardiamente - Alemanha, séc. XVIII e França, Séc. XIX - seria associada ao termo *civilização*, inaugurando, com esta incorporação, o significado de dominação europeia, o eurocentrismo.

Estava instaurado o sentido hegemônico a uma dada cultura, justificando o fato de Williams, nos estudos do termo *hegemonia*³ recorrer a uma comparação com o conceito de *hegemonia cultural* de Antonio Gramsci (1891-1937), como uma dominação ideológica manifesta pela burguesia sobre o proletariado identificando por interesses de toda a sociedade aqueles próprios de sua classe. Complementa, ainda, que as palavras hegemonia e hegemônico incluem “tanto fatores político e econômicos quanto culturais e, neste sentido, se distinguem da ideia alternativa de uma *base econômica* e uma *superestrutura política e cultural*” (WILLIAMS, 2003, p. 160), mantendo uma interdependência de modificação.

² Cultura [*Culture*] - do latim *cultura* e derivada da raiz *colere* (habitar, cultivar, proteger, honrar ou cultuar). WILLIAMS, Raymond. *Palabras-clave*, 2003, p. 87.

³ Hegemonia – tem origem no grego clássico com *egemonia* da raiz *egemon* (líder, governante, sentido de predomínio político de um Estado sobre outro). WILLIAMS, Raymond. *Palabras-clave*, 2003, p. 159.

Hegemonia, portanto, não é um conceito estático, mas ativo e em constante adaptação, dependente do processo de incorporação pela sociedade, do qual se encarregam as instituições educacionais, enfatizando certos significados e práticas que serão ratificados pela “família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva em um plano intelectual e teórico” (WILLIAMS, 2011, p. 54). “Não pode ser entendida no plano da mera opinião ou manipulação”, mas um “sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz [...] que não são meramente abstratos, mas que são organizados e vividos” (p.53). Williams estabelece então que o sucesso da luta contra uma cultura dominante se dá pelas “formas alternativas de oposição à vida social e à cultura” ligadas a “forças sociais e políticas bastante precisas” (p.56).

Sob este prisma, proponho focar na recepção dada a dois acontecimentos do ano de 2021, o incêndio à estátua de Borba Gato e o lançamento do filme *Urubus*, sobre as manifestações culturais no espaço urbano da cidade de São Paulo. Noticiados por todos os veículos de comunicação, hegemônicos ou alternativos, e permeando debates entre diferentes estratos sociais durante semanas, podem ser vistos como “fatos novos”? Ampliam conquistas ou contribuem para modificar as manifestações artísticas paulistanas? Ou são fatos advindos de lutas anteriores, amalgamando-se aos gritos da periferia por um lugar na cidade?

O DIA EM QUE O MORRO DESCER...

O dia em que o morro descer e não for carnaval / Ninguém vai ficar pra assistir o desfile final / Na entrada, rajada de fogos pra quem nunca viu / Vai ser escopeta, metralha, granada e fuzil / Guerra civil [...] O tema do enredo vai ser a cidade partida / No dia em que o couro comer na avenida / Se o morro descer e não for carnaval / O povo virá do cortiço, alagado e favela / Mostrando a miséria sobre a passarela / Sem a fantasia que sai no jornal. (NEVES, 1996)⁴

A faixa usada na manifestação, que resultou no incêndio à estátua do bandeirante Borba Gato (1957-63), tinha como inscrição “Revolução Periférica – a favela vai descer e não vai ser carnaval” - uma clara alusão à letra de Wilson das Neves (1936-2017) - e sintetiza o ideário do movimento paulistano *Revolução Periférica*. O ato ocorreu no dia 24 de julho de 2021 e provocou inúmeros danos concentrados na superfície do monumento de cunho colonialista, implantado hereticamente na entrada do bairro de Santo Amaro, cujo autor Júlio Guerra (1912-2001) foi um artista santamarense.



Figura 1: Manifestação do grupo *Revolução Periférica*, 24 jul. 2021. Fonte: foto de domínio público, disponível em: bing.com/images.

⁴ Música *O dia em que o morro descer e não for carnaval* (1996), composta por Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro, faz parte do álbum “O Som Sagrado de Wilson das Neves”, lançamento CID e agraciado com Prêmio Sharp.

Constituiria o primeiro “fato novo” registrado no ano, em relação ao assunto *arte e ocupação dos espaços públicos* em São Paulo, a maior cidade do Hemisfério Sul? E o lançamento do filme *Urubus* (2020), direção de Claudio Borrelli, na 45ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em outubro de 2021, seria o segundo “fato novo”? Seja como for, tais eventos inspiraram a eclosão de opiniões por parte considerável dos meios de comunicação – redes de TV e Rádio, Jornais, *Blogs* -, que condenaram o “vandalismo” do primeiro, enquanto abriam seus espaços para a divulgação e debates sobre o segundo.



Figura 2: Cartaz de divulgação do filme *Urubus* (2020). Fonte: foto de domínio público.

Ambos falam do morro descendo ao asfalto, “a miséria sobre a passarela” (NEVES, 1996), uma face da cultura paulistana que os grupos dominantes tentam encobrir, manipulando as notícias e criando um espetáculo de pura “fantasia” (Idem) ao divulgar, preferencialmente, “vozes” a favor de sua própria opinião e censurar “falas” discordantes. Certamente, imaginam que, como arautos da “alta cultura”, são os donos da razão. Estabelecem regras e normas sobre os “modos de produção”, bem como, pretendem controlar a “recepção”, num jogo com peças articuladas dos *graus de dominação e subordinação prática*.

Jogo sobre os *valores e signos culturais*, “entre conquistadores e conquistados, entre classes sociais, entre sexos, entre adultos e crianças” (WILLIAMS, 1992, p. 216), como foi denunciado por Raymond Williams, levando, necessariamente, a examinar

sistema de sinais e sistema de signos mais específicos que fazem parte de um processo dinâmico gerado pelas práticas ativas e o estado de espírito. Essas questões prático-teóricas sobre a *cultura* integram os tipos de organização sistemática social (p. 206) que abarca alguns elementos fundantes, conceitos como *hegemonia, incorporação e tolerância, significados e valores residuais e emergentes*.

Ouso afirmar que estes processos de *dominação e subordinação* estão presentes nos acontecimentos relacionados às ocupações do espaço público paulistano por uma juventude sob o estigma dos “três ps” - pobre, periférica e, majoritariamente, preta. Evidenciadas na recepção às manifestações culturais, mais intensas desde o início dos anos 2.000⁵, seja pela recente *incorporação e tolerância* do *graffiti* nas superfícies verticais disponíveis – áreas públicas ou privadas - da cidade, seja por uma produção paralela de divulgação e debates envolvendo pichação⁶. Nestas circunstâncias, a ênfase se dá nos chamados *significados e valores residuais e emergentes* (WILLIAMS, 2011, p. 53-63).

Tais significados estão presentes tanto na cultura alternativa quanto na opositora e podem ser incorporadas ou não à *cultura dominante*. A *residual* é tida como sobrevivente, a partir de experiências, significados e valores que podem ser vividos e praticados como resíduos, ou seja, não podem ser verificados ou expressos nos termos da cultura dominante, mas podem ser incorporados a ela caso “o resíduo seja proveniente de alguma área importante do passado” (WILLIAMS, 2011, p. 56). Enquanto, a *emergente* se compõe de “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos estão sendo continuamente criados” (p. 57), aos quais a cultura dominante está em constante alerta.

Se, de um lado, as artes da escrita, da criação e da representação são aquelas que “expressam, significativamente, algumas práticas e significados emergentes” (WILLIAMS, 2011, p. 62) apesar de seus significados e valores residuais não serem todos incorporados, por outro, elas constituem um processo no qual a cultura

⁵ Recepção tratada como foco no subtítulo “A explosão do Graffiti”, mais adiante neste artigo.

⁶ A exemplo do filme longa metragem *Pixo* (2008) e debates sobre Rap e Hip-hop.

dominante deve ser alterada caso pretenda continuar como tal, ou seja, “se ainda quiser ser sentida como realmente central em todas as nossas atividades e interesses” (p. 63). No sentido de perceber os limites da absorção pela cultura hegemônica e aferir os diferentes graus de incorporação, elegeu-se o grafite e a pichação como eventos a serem trabalhados.

O recorte privilegia estas duas manifestações culturais por seu caráter transgressor da ordem urbana, ambas formas não foram planejadas, ambas são irreverentes e, portanto, *emergentes*. Porém, em diferentes níveis são igualmente *residuais*, pois reverberam os ecos do passado histórico da humanidade que teimou em deixar as marcas de seus sonhos e desejos gravados nas pedras, com incisões, pigmentos ou sangue. Distinguem-se formal e pictoricamente, uma com profusão de traços, perspectivas e tintas e outra, pela síntese, concentrando-se na grafia direta e monocromática, invariavelmente preta. Fator que, provavelmente, explique as distintas recepções a uma e a outra. Senão vejamos...

A CIDADE É NOSSA⁷

Não adianta chorar / Não adianta gritar / A cidade é nossa / Ra Ta Ta Ta Ta Ta.
(Facção Central, 1999)

A Cidade é Nossa (1999), música do grupo Facção Central, foi logo incorporada ao universo da escrita urbana⁸ e se transformou em manifesto da juventude periférica paulistana, um grito da tomada de poder na virada dos séculos XX e XXI. Um poder vinha se fortalecendo desde a década de 1980 com o advento do Hip-hop/Rap, introduzido pelas mãos do primeiro rapper brasileiro a alcançar sucesso popular, Mano Brown, integrante do grupo Racionais MC's (1988) com Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. Em um movimento originário da capital paulista e que retrata a transgressão na

⁷ A frase dá título à música e é repetida no estribilho pela Facção Central, grupo *Gangsta Rap* formado em 1989 por: Dum-Dum, Badu, Smoke e DJPulga.

⁸ A inscrição de “A cidade é nossa” aparece nas pichações de NÃO a partir de 2000, segundo informações dadas por ele em entrevista à autora, 20/12/2021.

batalha pela vida nesta “cidade partida”, gravada em *Jesus Chorou*⁹: “Se o barato é louco e o processo é lento no momento, deixa eu caminhar contra o vento” (RACIONAIS, 2002).



Figura 3: Pichação “A cidade é nossa”, NÃO (2003). Empena posterior edifício na Av. 23 de Maio, Liberdade, São Paulo. Fonte: foto de Diego Salvador, 2003.

A Cidade é Nossa tomou conta dos muros e empenas dos edifícios, em vidros de portas e janelas nos ônibus e nos trens, nos corpos e nas roupas, marcando a si mesmos e a cidade. Em cada suporte, uma técnica: pintura com rolo, brochas e spray; gravura com materiais cortantes; *tattoo*; *silkscreen*. Uma verdadeira “ocupação urbana”, mas também a maneira de falar de si mesmos, fazerem-se presentes, ganharem visibilidade na metrópole que os ignorava. Apartados do centro – onde tudo acontece: moradia, emprego e lazer - e jogados para a periferia – onde impera a precariedade e o desserviço, são eles que se rebelam contra a subordinação e a dominação.

⁹ Música dos Racionais MC’s lançada em 2002 no álbum “Nada como um Dia após o outro Dia”.



Figura 4: Pichação “NÃO” (2007). Sequência de outdoors na Marginal Pinheiros, altura do Jockey Club de São Paulo, São Paulo. Fonte: foto Diego Salvador, 2007.

“Dominando” graficamente São Paulo o movimento de pichação escolheu preferencialmente as avenidas de grande fluxo de tráfego e as áreas dos centros comerciais com vistas a reverberar suas “falas”. Mas, o que elas dizem? O grito único e coordenado de comando se transforma em gritos plurais, uma assinatura para cada manifestante ou grupo, numa comunicação propositalmente entrópica e hermética direcionada ao público restrito do “pixo”, como preferem identificar. São escritas indecifráveis para os leigos, indiretas ou codinomes, nada que remeta ao “Abaixo a Ditadura”, inscrições próprias nos anos de exceção civil militar, ou ainda, com caráter publicitário do “Cão Fila Km 26” que saturou as vias expressas, dentro e fora da capital paulista, nos anos 1970.



Figura 5: Pichação “Abaixo a Ditadura” na Passeata dos Cem Mil, 26 jun. 1968. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Fonte: foto de domínio público, disponível em bing.com/images.

Outros que deixaram inúmeras assinaturas por toda São Paulo, foram Juneca e Pessoinha¹⁰, usando quase que exclusivamente muros como suporte, tornaram-se “lenda urbana” da década de 1980 já que ninguém sabia quem eram nem o que desejavam com tanta insistência. À época, a “sujeira” provocada causou indignação nos paulistanos e chocou as oligarquias locais, que viram neles a ameaça de uma invasão não identificada, em atitudes anteriormente não manifestas diante dos registros de “Abaixo a Ditadura”, a denúncia de um sistema opressor, ou “Cão Fila Km 26”, a mensagem publicitária explícita, dado se coadunarem com o sistema que as impõe.

Essa disputa de narrativas se dá num território em conflito, onde só haverá apaziguamento entre as lutas - hegemônica pela manutenção do *status quo* e revolucionária pela inserção de *práticas e significados emergentes* – caso a cultura dominante absorva estas últimas com o intuito de “ser sentida como realmente central em todas as nossas atividades e interesses” (WILLIAMS, 2011, p. 63). Contraste que ficou exposto quando a fachada do museu e da capela situados no Pátio do Colégio, marco da fundação de São Paulo, no dia 10 de abril de 2018 amanheceu pichada com a frase “OLHAI POR NOIS”, um pedido de socorro imperceptível aos cidadãos paulistanos, que se apressaram em recriminar o erro de linguagem e incriminar o ato comumente identificado por “vandalismo”.

Usando uma nova técnica de pintura - tinta impulsionada por extintor de incêndio -, em poucos minutos, os jovens imprimiram enormes letras em vermelho sangue, a cor da dor pela rasgadura social, pela não cidadania. Insensíveis a esse clamor e sempre prontos a discriminar, um grupo voluntário se constituiu para “embelezar” o monumento impedindo que fosse ressignificado.

¹⁰ Ambos voltam ao noticiário em abril de 2017 - o primeiro como o artista plástico Juneca Junior e o segundo como o advogado Antonio Pessoa – defendendo políticas públicas de inclusão cultural, educação e oportunidade, para os jovens da periferia. Se envolvem na luta dos pichadores contra a polêmica política de apagamento institucionalizada pela prefeitura de João Dória, o projeto “Cidade Limpa”, que seguia os moldes inaugurados em 1986 pelo então prefeito Jânio Quadros - “varrer” a sujeira da cidade - decretando a ordem de “perseguição e prisão” dos dois pichadores.



Figura 6: Pichação “Olhai por nós”. Pátio do Colégio, São Paulo, 10 abr. 2018. Fonte: foto Paulo Pinto, domínio público, disponível em [bing.com/images](https://www.bing.com/images).

Outros clamores ecoaram e oito dias depois, na *Revista Minha Cidade* do site Vitruvius, Martin Jayo publicou uma crônica intitulada “Olhai por nós: uma falsificação arquitetônica se reveste de verdade”, na qual chama a atenção para as vozes que acusam os jovens de destruírem um “edifício histórico” ou a “primeira construção de São Paulo”. Verdadeiramente o prédio original, após sofrer intervenções que o descaracterizaram, foi derrubado em 1953 e reconstruído de 1954 a 1979, contrariando a versão veiculada pela imprensa conservadora, que enxerga tais atos recente como “danos ao patrimônio público” e imputam criminalmente seus agentes.

Em sua defesa os pichadores argumentam contestando a identificação com essa “coletividade” que não os inclui, já que instaura práticas para as quais não foram chamados. Por outro lado, em recente vídeo publicado no Instagram¹¹, *Massive Illegal Arts* – cujas iniciais compõem MIA, codinome adotado por um dos autores, expõe cenas daquela madrugada, filmadas pelas câmeras de segurança, revelando a função dormitório do local, onde inúmeros indivíduos moradores de rua se abrigam.

¹¹Vídeo *Negro: Black Contemporary Art*, com cenas das pichações dos monumentos *Borba Gato* e *Às Bandeiras*, Pátio do Colégio, MASP e SP Arte. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CbOrfXxgkrq/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 10 mar. 2022.

Na reportagem da TV, a ênfase sobre o “vandalismo” evidencia que a notícia “invisibiliza” os sem teto, ou seja, o problema real da cidade.

A foto dessa pichação foi, ilegalmente, exposta e vendida por um jovem branco, na S.P. ART da Escola de Belas Artes de São Paulo, gerando performance do autor, que invadiu a mostra para pixar “NEGRO” sobre o vidro e fazer “chover dinheiro” distribuindo cédulas falsas com a inscrição “República Federativa da Elite”. Ao som do Rap *Negro: Black Contemporary Art*, cujo refrão repete “é nois por nois”, MIA expõe no curta suas intervenções em tinta preta sobre as colunas do Museu de Arte de São Paulo / MASP e, com tintas coloridas, no *Monumento às Bandeiras* e no *Borba Gato*. Identificado e autuado por seus atos, acabou cumprindo serviço comunitário em liberdade.

Enquanto isso, reverberando as demandas dos movimentos negros uma das faixas da Avenida Paulista amanhece pintada: “# VIDAS PRETAS IMPORTAM”. Na madrugada do Dia da Consciência Negra, 20 de novembro, um coletivo de artistas e produtores culturais, cerca de trinta pessoas e entre eles MIA, voluntariamente se uniram e registraram seu protesto contra a morte de João Alberto Silveira Freitas, um cidadão negro, em consequência de espancamento por seguranças do supermercado Carrefour, em Porto Alegre. Conforme se noticiou¹², o ato contou com o apoio da Secretaria da Cultura, da Polícia Militar e da Companhia de Tráfego de São Paulo / CET, que interditou a avenida e só a liberou até a secagem total da tinta, às 13:25 horas (G1. globo.com).

A EXPLOSÃO DO GRAFFITI

O movimento do Grafite que surgiu em São Paulo, nos anos 1980, com fortes referências do nova iorquino, permaneceu *underground* por vinte anos, enquanto criava identidade própria, fundindo-se ao grafismo radical da Pichação e originando o Grapixo. Este modo particular de colorir grandes superfícies a partir de legendas

¹²Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/11/21/inscricao-vidas-negras-importam-e-pintado-na-avenida-paulista.ghtml> . Acesso em: 10 mar. 2022.

profundamente pesquisadas e ensaiadas, como marcas individuais e/ou grupais disseminadas pela cidade. As letras se encaixam cuidadosamente formando uma composição única onde cada elemento se funde ao outro, em gestos dinâmicos que dificultam propositalmente a leitura.

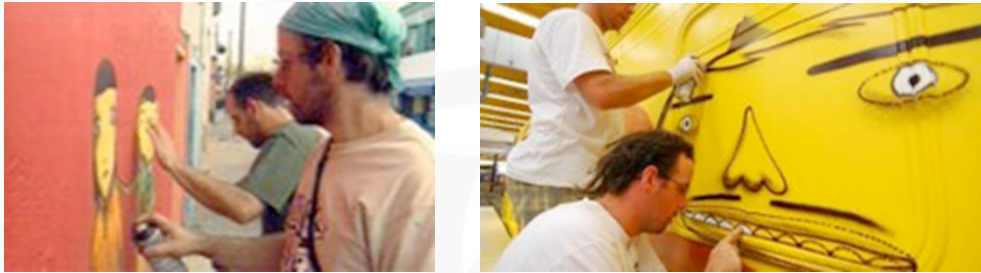


Figura 7: Os Gêmeos. Pintura conjunta. Fonte: foto de domínio público, disponível em bing.com/images.

Foram essas características que lançaram no exterior os grafiteiros do Brasil, além dos temas pessoais, colagens de “fragmentos do cotidiano”, “de natureza política ou social”, ou “simplesmente lúdicos e, ainda, contraditórios” como afirmam Os Gêmeos (2006) para a revista *Xplicit Grafx*¹³. Na mesma entrevista, a dupla sublinha o fato de trabalharem juntos desde o berço, completando o desenho um do outro como sempre fizeram, sem se preocupar com a inclusão nas artes ou no mercado (*Xplicit Grafx*, p. 97, trad. da autora). Apesar disso, nesse mesmo ano, participam do cenário artístico mundial a convite de três importantes museus, no *Triennale di Milano*, em Milão, Itália e dois anos depois, em 2008, no MOT - *Museum of Contemporary Art Tokyo*, em Tóquio, Japão e na *Tate Modern*, em Londres, Reino Unido.

Ainda, em 2006, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / MAC USP abriu a exposição *Street Art: do Grafite à Pintura – Itália/Brasil*, com participação de grafiteiros brasileiros e italianos e curadoria de Fábio Magalhães e Vittorio Sgarbi, então Secretário da Cultura de Milão. Como esclarece Magalhães na divulgação feita em artigo no *Jornal da USP, on-line*¹⁴, a iniciativa partiu do

¹³ As citações, originalmente em inglês, foram traduzidas pela autora e fazem parte das declarações dos grafiteiros Os Gêmeos, para a revista, *Xplicit Grafx*, 2006.

¹⁴ *Jornal de USP, on-line*, Especial Visual, Ano XXIII, n. 819, 28 jan. a 03 fev. 2008.

Consulado da Itália em São Paulo e se somou à instituição museal que, em 2004, organizara a mostra *Olhares Impertinentes* “que incluiu artistas como Boleta, Highraff, Prozak, Tim Tchais” (MAGALHÃES, 2008).

Seria esse um passo do MAC USP na trajetória do reconhecimento das intervenções urbanas como arte? Os nomes dados às duas exposições sugerem um esforço em inserir o Grafite ao mundo das artes, portanto, podemos aferir a positividade desse pequeno passo e adicioná-lo à iniciativa de incorporar “ao seu acervo, em 1983, uma obra de grande formato do grafiteiro norte-americano Kenny Scharf” (MAGALHÃES, 2008). Registre-se esse fato de *incorporação e tolerância* (WILLIAMS, 2011) na somatória da tentativa anterior na capital paulista, ativada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (1980), com a individual de Alex Vallauri (1949-1987). Igualmente, é digna de nota a exposição do grafiteiro estadunidense Jean-Michel Basquiat (1960-1988), com curadoria de Enrico Navarro e inauguração em junho de 1998, uma das mais concorridas daquele museu.

Na 17ª Bienal Internacional de São Paulo (1983) o grafite surge em painéis de Keith Haring e Kenny Sharf, criados *in loco*, aplicando uma mescla de jatos de *spray* e pinceladas de tintas sobre placas de madeira, usadas na montagem da própria mostra. Em atitude distinta, porém com a mesma irreverência, a Bienal seguinte apresenta a Sala Especial *Festa na casa da rainha do frango assado*, de Alex Vallauri, a convite da curadora Sheila Leirner¹⁵. Tais acontecimentos marcam a *tolerância*, mas ainda não a *incorporação* do grafite pela sociedade paulistana, o que acontecerá lentamente, por meio das inúmeras apropriações dos espaços urbanos, abertos a partir da implantação de Lei Cidade Limpa, em 2006¹⁶, quando

[...] foram retirados todos os *outdoors* e toda a publicidade de grande formato e impacto visual. Com a ausência da publicidade restou apenas o grafite como expressão imagética, nas praças,

¹⁵ Também expuseram na 18ª Bienal, representando o Brasil, os grafiteiros Carlos Matuck e Waldemar Zaidler.

¹⁶ A Lei Cidade Limpa, nº 14.223, de 26 set. 2006, segundo Decreto nº 47.950, de 5 dez. 2006, Prefeitura da Cidade de São Paulo. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>.

nas ruas, nas empenas dos edifícios, nas pontes e viadutos. Este fato trouxe um novo protagonismo para o grafite e também novos desafios para a sua sobrevivência como arte pública. (MAGALHÃES, 2008).



Figura 8: Grafite de Alex Diaz e Inti (2015), parcialmente apagado pela Prefeitura Municipal de São Paulo em julho de 2019. Vale do Anhangabaú, São Paulo. Fonte: foto da autora, ago. 2019.

Estas circunstâncias apontadas pelo historiador Fábio Magalhães, sem dúvida, contribuíram para a implementação de projetos e, portanto, a maior divulgação dos indivíduos e dos grupos agentes, gerando um grande número de novos lugares públicos destinados a novas ações. Todo esse movimento redundou na inclusão definitiva do grafite no universo das artes paulistanas, mais propriamente dito, no mercado das artes, abrindo as portas da consagrada Galeria Fortes Vilaça (2008)¹⁷ para Os Gêmeos, com a exposição *O peixe que comia estrelas cadentes*, e ampliando o número de espaços dedicados a essa comercialização específica, anteriormente já ocupado pelas galerias Choque Cultural (2004) e a Grafiteria (2005), também localizadas em São Paulo.

¹⁷ Na ocasião da exposição, a antiga Galeria Fortes Vilaça situada no bairro da Vila Madalena teve sua fachada tomada integralmente por um boneco amarelo, grafitado pelos Os Gêmeos. O imediato sucesso de público e vendas incentivou a montagem de uma nova mostra, *Ópera da lua*, em 2014.

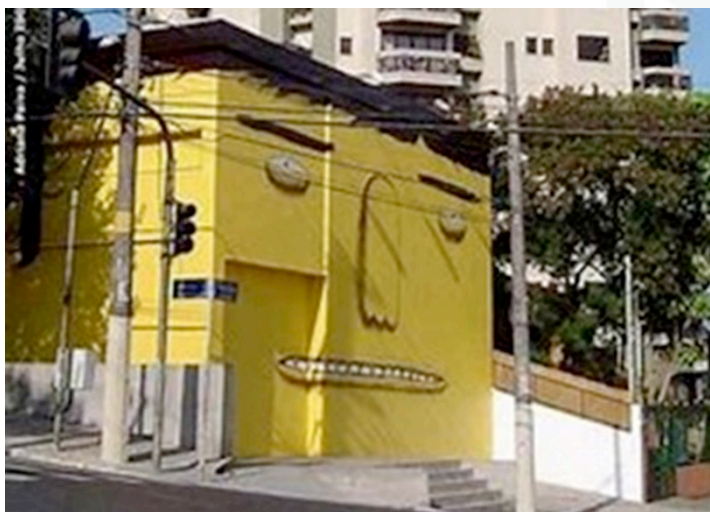


Figura 9: Fachada de Os Gêmeos (2008). Galeria Forte Vilaça, Vila Madalena, São Paulo. Fonte: foto de domínio público, disponível em bin.com/images.

Podemos então dizer que, o grafite com seu caráter *residual* e *emergente* passou a ser incorporado pela *cultura hegemônica* desde que absorvida pelo circuito cultural e pelo sistema financeiro (WILLIAMS, 2011, p. 56-60). O mercado das artes visuais brasileiro, mais uma vez, impulsionado pelo internacional investe em alguns jovens, agora reconhecidos como artistas, acelerando o consumo de seus trabalhos, por meio do lançamento de livros, catálogos, exposições, *lives*, *podcasts* entre outros modos de divulgação. Em São Paulo, berço nacional dessas manifestações, um recente coroamento se deu com a mostra *OS GEMEOS: Segredos* (2020-21), na Pinacoteca do Estado. No *release*, a síntese da trajetória dos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo (São Paulo, 1974):

[...] sempre tomaram o espaço urbano como lugar de vivência e de pesquisa desde o início de sua produção, em meados da década de 1980. Os artistas partiram de uma forte imersão na cultura *hip hop*, que havia chegado ao Brasil no momento em que os irmãos começaram a produzir, e da influência da dança, da música, do muralismo e da cultura popular para desenvolver um estilo singular, com atmosfera alegre, que acabou se tornando um emblema dos espaços urbanos pelo Brasil e pelo mundo. (PINACOTECA, 2020)¹⁸.

¹⁸ Texto parcial de apresentação da exposição *OSGEMEOS: Segredos*, na Pinacoteca de São Paulo, Museu da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, 15 out. 2020 - 9 ago. 2021.

Enquanto isso, em fevereiro de 2021, é anunciado o Projeto *Mostra Brasileiros*¹⁹, uma ocupação por grafites nas empenas dos edifícios que “cercam” o Minhocão, como ficou conhecido o Elevado Presidente João Goulart, 3,5 km de via elevada sobre as avenidas Amaral Gurgel e São João. A proposta, idealizada por Kleber Pagú e Fernanda Bueno, prevê incluir pinturas do artista MIA (*Massive Illegal Arts*) e da ativista Vismoart (produções artísticas e cultura de rua) entre os de personalidades de várias outras áreas, como Carlinhos Brown (cantor e compositor), Laerte (cartunista e chargista), Jean Wyllys (ex-deputado federal). São intervenções marcadas pela singularidade de cada obra, financiadas por empresa privada e integrando um mesmo espaço urbano com percurso nos sentidos Centro-Bairro e Bairro-Centro.

Nas declarações de Fernanda Bueno, uma das idealizadoras, o nome “Brasileiros” é uma referência ao “papel de cada um de nós na sociedade, lutando pelos nossos direitos e exercendo nosso dever de cidadão atuante”, e tem como premissa “propor fissuras [...] ao construir diálogos que causem uma transformação real nas estruturas institucionais públicas e privadas” (GQ.globo.com). Pergunta-se, se essas fissuras seriam as diversidades expressivas e, ainda, se a construção desses diálogos sinalizaria a incorporação dos *valores residuais e emergentes* da cultura *underground* e seu caráter libertário.

URUBUS: A METÁFORA DA PICAÇÃO

Haverá áreas da prática e do significado que a cultura dominante, quase sempre devido ao seu próprio caráter limitado ou à sua deformação profunda, não será capaz, sob qualquer circunstância, de reconhecer. (WILLIAMS, 2011, p. 60)

Certamente, a frase de Raymond Williams se adequa à área da *prática* e do *significado* cultural representado pela Pichação, cujas experiências, significados e valores podem

¹⁹Patrocinada pela Fanta, a *Mostra Brasileiros* integra um projeto de transformar a capital paulista em “Galeria a céu aberto” que inclui atividades artísticas e culturais com livre acesso ao público. Também conta com apoio da startup “Arte no meu prédio”, encarregada de intermediar o diálogo entre os organizadores e os moradores que desejam ter seu imóvel pintado pelos artistas.

ser vividos e praticados como resíduos, ou seja, não verificados ou expressos nos termos da cultura dominante, mas incorporados a ela caso “o resíduo seja proveniente de alguma área importante do passado” (2011, p. 56). Por outro lado, também se identifica com os “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos (que) estão sendo continuamente criados” (p. 57), às quais a cultura dominante está em constante alerta, os *emergentes*. Fator impeditivo da *incorporação* e da *tolerância* que, separadas por uma tênue linha, apresentam uma relação de interdependência cujos “modos de dominação selecionam e, conseqüentemente, excluem parte da gama total da prática humana real e possível” (p. 59).

Cabe, então examinar qual a intensidade e o grau de humanidade e de realidade que a cultura local não deseja ver e que, pelo menos até agora, distancia-se de absorver. Que fantasmas são esses que nos assombram? Por que os tememos? De onde vêm? O que desejam? São questões respondidas frequentemente pelas ações desses “artistas da rua”, cujas intervenções são rotuladas de “vandalismo” pela cultura hegemônica, em nome de uma “cidade linda”, com espaços controlados e ascéticos. Um mundo de fantasias constituído de aparências, espetáculos de um “faz de conta” urbano, no qual não há lugar para os protestos e as transgressões.

Protestos recentes, após os atos que se multiplicaram por todo mundo ocidental, de caráter anti racistas e anti colonialistas, foram incorporados pelos paulistanos furando este bloqueio e abrindo mais portas para a percepção da nossa própria realidade. Uma realidade transgressora que há várias décadas busca descortinar-se na grafia calculada de codinomes repetidamente gravados, produzida por jovens de maioria pobres, pretos e periféricos. Expressão plástica originariamente da cidade de São Paulo, foi percebida antes no exterior e só depois despertou o interesse nacional. Por seu caráter *underground* e de vanguarda, passou a ser objeto de pesquisas e estudos no campo das artes públicas, sendo uma delas *Pixação: São Paulo Signature*, de François Chastanet, publicada na França, em 2007²⁰.

²⁰ O autor do livro *Pixação: São Paulo Signature*, François Chastanet, veio a São Paulo em 2006 para pesquisar o assunto e esteve hospedado em minha residência, ocasião em que conversamos sobre a pichação paulistana e sua reverberação, especialmente na Europa. Atualmente, o livro tem suas edições

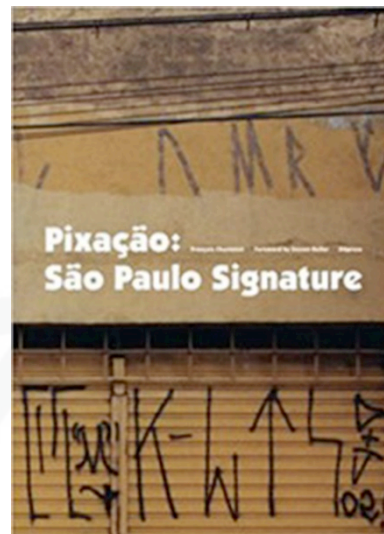


Foto 10: Capa do Livro *Pixação: São Paulo Signature* (2007).
Fonte: foto disponível em amazon.com.br.

Coincidência ou não, nesse mesmo ano, em pesquisas para organizar a exposição já mencionada *Street Art: do Grafite à Pintura – Itália/Brasil*, no MAC USP, o historiador e curador Fábio Magalhães declara que “ao percorrer a cidade de São Paulo, com os olhos atentos às pichações e aos grafites, certifico-me da força expressiva dessas manifestações, da extraordinária guerra de alfabetos e da qualidade plástica das intervenções urbanas” (MAGALHÃES, 2008). Note-se que, embora o foco da mostra seja o grafite, o estudioso cita a pichação, como a incluí-la na *street art*. Concessão ou certificação, tal afirmação é um sintoma da percepção e da impotência em negar a existência e a força retórica do movimento.

Movimento esse que já deixara seu rastro nas instituições oficiais como a Bienal Internacional de São Paulo desde 2004, quando a inauguração foi marcada com os pixos de NÃO sobre duas das obras expostas. O fato ganhou as capas dos dois maiores veículos de comunicação da cidade, os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, gerando notoriedade no meio da Pichação e debates horrorizados no meio artístico. A reverberação do ato isolado perdurou por pelo menos uma semana e causou admiração ao próprio autor, que na longa entrevista à repórter Fernanda

esgotadas, tanto na França, quanto nos Estados Unidos, e um volume de segunda mão - capa dura, 277 páginas, em inglês, Ed Xg Pr - é oferecido pela Amazon por R\$1.077,99.

Mena em 03 de outubro de 2004 afirmou “[...] faz vários dias que falam do meu ‘pixo’. O que fez as pessoas enxergarem algo diferente foi eu ter colocado o meu nome ali. Enquanto isso, o policial matando um cara no morro não rende quatro dias de matéria” (MENA, 2004).

Na mesma reportagem, Mena traz a opinião de que a ação “não é um trabalho”, dito por Jorge Pardo, um dos artistas que teve uma peça vitimada, à qual NÃO responde: “A gente fica no anonimato porque ninguém pára para entender as nossas letras. A gente passa anos aprimorando uma tipologia. Ela vai evoluindo. A escrita em São Paulo é única” (MENA, 2004). Nessa declaração estão evidenciados três pontos marcantes da Pichação, a individualidade, o esforço em criar uma tipologia e o desenho em constante transformação. Eles retratam os diferentes caminhos de cada assinatura e as inúmeras possibilidades de inscrevê-las, das estáticas empenas e viadutos aos dinâmicos vagões de trens e metrô, dos estreitos beirais de lajes e terraços aos topos de janelas, dos postes de iluminação aos bueiros de esgoto.

Propriedades públicas ou privadas, haverá limites para tal transgressão? Para tanta criatividade? A invasão da *28ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo*, em 2008, por um grupo de quarenta pichadores responde a essas questões e introduz outras tantas. Pois, dirigindo-se especificamente ao “espaço vazio” – área no segundo andar do pavilhão, assim denominada pela curadoria do evento – iniciaram a ocupação, com jatos de *spray*, daquela que passou a ser conhecida por *Bienal do Vazio*. Na ocasião, após serem perseguidos pela segurança, uma das integrantes do movimento foi presa pela Polícia Militar e condenada pela Justiça por dano ao patrimônio histórico e formação de quadrilha. Certamente, os representantes da lei não entendem a Bienal como espaço público ou, talvez, a julguem um espaço privado, o que no caso agrava a questão criminal.



Foto 11: Pichação “Abaixa a ditadura” (2008). 28ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo. Fonte: foto de domínio público, disponível em bing.com/images.

Dois anos depois, os pichadores - agora provavelmente tratados como artistas urbanos - foram convidados a integrar a 29ª Bienal ou, como se noticiou, “a entrarem pela porta da frente”. No espaço a eles destinado distribuíram registros de seus pixos, em forma de vídeos, fotos, cadernos. Não picharam. Não quiseram pixar. Estavam autorizados e, portanto, não haveria transgressão. A liberdade não tem preço! Não houve “adrenalina a milhão” nem “anarquia pura”, não seria “uma agressão” e nem haveria “audácia”²¹, então não pixaram.

Nessa mesma ocasião, a notícia veio do pixo “Libertem os urubu” na instalação *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos, acionando uma série de protestos dos que desejavam proteger: a obra, os urubus, a natureza e outros mais. Ramos, em sua defesa, publica uma carta²² com explicações detalhadas da concepção, passando pela execução e chegando à recepção do trabalho, anteriormente exposto no Centro Cultural Banco do Brasil / CCBB de Brasília sem que tivesse passado por qualquer constrangimento. Talvez, grande parte das manifestações contrárias à obra tenham sido impulsionadas pela frase gravada numa das três grandes estruturas, dentro das quais se encontravam presos três urubus.

²¹ Expressões utilizadas pelos pichadores paulistas, no filme *Pixo* – documentário em longa-metragem de 2010, de João Weiner e Roberto T. Oliveira, com roteiro de CRIPTA Djan -, para falar do processo e das emoções nas suas ações urbanas.

²² A carta foi publicada no dia 17/10/2010, caderno *Ilustríssima*, jornal *Folha de S. Paulo* e republicada na Internet em sites culturais.



Figura 12: *Bandeira Branca* (2010). Nuno Ramos. Pichação “Liberte os urubu”.
29^a Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo.
Fonte: Foto de domínio público, disponível em bing.com/images.

Não por acaso, o nome escolhido para o filme de Claudio Borrelli foi *Urubus*²³. Nele, com roteiro que inclui o conhecido pichador e artista plástico paulistano CRIPTA Djan, mesclam-se o dia a dia da periferia, um grupo de codinome Urubu, seu líder, uma estudante de belas artes e uma invasão à Bienal de São Paulo. Em debate, o universo da pichação retratado em preto e branco a partir de “uma câmera na mão”, que unido à trilha sonora “constantemente melancólica”, de Silvio Piesco, retratam a “condição de cada um deles [...] independente do grau de consciência que seus realizadores tenham [...] são artistas, e eles avançam como seres humanos à criação de suas letras, sempre contra a opressão e contra o sistema do qual tentam se libertar”²⁴ (KLIMIUC, 2021).

²³ *Urubus* - longa metragem P&B, 113 min, 2020 - foi exibido na 45^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, out. 2021. Entre suas premiações está a de Melhor Filme de Longa Metragem Internacional no festival *Fabrique du Cinéma*, dez. 2020.

²⁴ Crônica “Urubus (2020): a arte do pixo e sua representação, de Denis Le Senechal Klimiuc, publicada no blog *Cinema com Rapadura* em 28 out. 2021. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=Urubus+em+cinema+com+rapadura>. Acesso em: 31 jan. 2022.



Foto 13: Cartaz de divulgação do filme *Urubus* (2020). Fonte: Foto de domínio público.

Já a legitimação da técnica como arte surge no filme com a inclusão de uma mestranda em Artes Plásticas, branca de classe média, responsável por idealizar a incursão do grupo na Bienal. Tal inserção traz uma romantização desnecessária e confere o caráter de dominação cultural - racial, intelectual e de classe -, com a pretensão de criar uma realidade mais palatável visível na foto na divulgação do filme com o casal de namorados. O espetáculo contribui, igualmente, para a aceitação do filme sobre o tema, como fica explícito na entrevista dada por Claudio Borrelli ao Blog Leitura Fílmica:

A grande maioria da população odeia a pichação e não enxerga o pichador – uma pessoa que vive, trabalha, luta e sangra como as outras. É importante que o Brasil veja que esses são adolescentes como os outros, fazendo uma arte de rua original, que não é inspirada em nada, não ‘estava’ nas revistas, nas galerias e nos livros de arte. E que é uma arte criada em São Paulo, tão Brasileira quanto o samba, e ainda discriminada como o samba já foi²⁵. (LEITURA fílmica, 2021).

²⁵ As declarações de Claudio Borrelli fazem parte da coluna “Urubus: o mundo dos pichadores paulistas nas telas do cinema”, de 19 out. 2021, para o blog Leitura Fílmica. Disponível em: <https://leiturafilmica.com.br/urubus-lancamento/>. Acesso: 31 jan. 2022.

Gestado desde 2008, quando Borrelli conheceu CRIPTA Djan, o longa materializa a própria figura do urubu, o pássaro negro que vive dos restos putrefatos varrendo as impurezas da Mãe Terra, renovando-a e transmutando-a em terreno fértil para outras sementes. Por isso, em diversas culturas essa ave está ligada ao fogo e ao Sol, princípios de vida, e não ao prenúncio da morte como ficou consagrado pela sociedade ocidental. Simbolicamente, é tido como um animal poderoso ligado à purificação e ao renascimento, convidando a mergulhar em nossos próprios mistérios para depois alcançarmos dimensões mais elevadas.

CONSIDERAÇÕES

Reviver a figura do urubu - central na obra de Nuno Ramos e sua repercussão na 29ª *Bienal Internacional de São Paulo* - na escolha de *Urubus* para dar título ao filme e ao grupo de jovens pichadores paulistanos, talvez não seja simples coincidência. Estes que são vistos por grande parcela da sociedade como predadores, disseminadores da sujeira, transgressores das leis, numa metáfora perfeitamente identificada com o próprio animal, quem sabe, prenunciem a regeneração do olhar e o renascimento de novas esperanças.

Igualmente, a pichação “autorizada” do asfalto de uma das pistas da Avenida Paulista seguida do ato público em celebração ao Dia da Consciência Negra talvez indiquem o caminho para a incorporação da cultura d’África e não apenas a tolerância. Que confirmam à frase *Vidas Pretas Importam*, não apenas o *status* de eco das manifestações do movimento *Black Lives Matter* estadunidense, levando muito além o nosso próprio grito pelo fim dos 350 anos de escravidão. Metaforicamente, não há dominação ou subordinação no rastro de mescla, sincrético e miscigenado sugerido pela marca em tintas brancas sobre o asfalto negro.

Negra também foi a fumaça originada pela queima dos pneus dispostos estrategicamente aos pés do *Borba Gato*, na manifestação pública de 24 de julho de 2021, contrastando com as labaredas de fogo. O ato da Revolução Periférica sintetizou os debates pela “derrubada das estátuas” em ação anárquica contra a colonialidade e o racismo, contra os dominadores e a subalternidade. As

multicoloridas chamas vistas na cena se esvaem em vapores pretos, matéria e efemeridade, uma metáfora de vida e morte.

Teoria e prática convergem, instrumentalizando hipóteses e justificando a inclusão do Grafite como expressão plástica urbana, dadas as suas afirmações e conquistas do espaço público em São Paulo pela expressiva destinação de locais. Recepcionam esta forma de pintura/painel, tanto numericamente, quanto pela privilegiada localização: Av. Paulista, Av. Dr. Arnaldo, Av. 23 de Maio, Av. Rubem Berta, Av. General Jardim, Elevado Presidente João Goulart, Beco do Batman entre outros. São túneis; empenas de edifícios; muros de contenção; colunas e muradas de viadutos; vielas; incorporando significados e valores residuais da arte mural, uma manifestação humana tão antiga quanto sua habitação no planeta.

Que a resistência e emergência do Grafite se estenda para a Pichação. Que essas e outras manifestações de grupos sociais minorizados se afirmem como experiências culturais reais e singulares, sem que o preço para sua aceitação seja a perda da própria identidade. Que o processo resulte em enriquecimento cultural da sociedade pela incorporação de novas formas vividas e experienciadas. E, já que a diversidade constitui o motor dos movimentos de mudança, que os novos fatos, aqui mencionados, se alinhem na luta pelo fim da intolerância, com seus valores e significados residuais e emergentes somem-se para criar, seja na cultura alternativa ou opositora, a necessária força de um único corpo multifacetado para derrotar o caráter dominante da cultura paulistana, humanizando-a e transformando-a.

BIBLIOGRAFIA CITADA

OS GEMEOS, p.96-109, *Xplicit Grafx*, v.3, episode1, *The Phoenix*. Toulouse, France: Nevada Nimifi (Belgique), 2006.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista (p. 43-68). In: *Cultura e materialismo* [1980]. Trad. André Glaser. Ed. UNESP, 2011.

----- . Cem anos de “Cultura e Anarquia” (p. 03-14). In: *Cultura e materialismo* [1980]. Trad. André Glaser. Ed. UNESP, 2011.

----- . *Palabras-clave: um vocabulario de la cultura y la sociedade*. 1ª ed. 1ª reimpressão. 336 p. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

----- . Organização, cap. 8, p. 205-31. In: *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

----- . *Cultura e sociedade: 1780-1950*. Tradução de Leônidas Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

Fontes eletrônicas e sites

Sobre Grafite – Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-12/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

<https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2021/02/mostra-de-grafite-em-sp-coloca-arte-em-predios-do-minhocao.html>. Acesso em 31 jan. 2022.

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/07/18/>. Acesso em 02 mar. 2022.

<https://marixabo.wordpress.com/2008/03/21/os-gemeos/> . Acesso em 02 mar. 2022.

<https://pinacoteca.org.br/programacao/osgemeos-segredos/> . Acesso em 31 jan. 2022.

https://tvcultura.com.br/videos/72418_29-paineis-dao-vida-ao-minhocao-explorando-as-diferencas-e-a-diversidade-arte.html. Acesso em: 31 jan. 2022.

Sobre o Documentário *Pixo* - Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em 21 jan. 2022.

Sobre o incêndio à estátua do *Borba Gato* – Disponível em:

<https://www.acidadeon.com/ribeiraopreto/cotidiano/cidades/NOT,0,0,1635486,esta-tua-e-incendiada-em-sao-paulo-veja-o-video.aspx> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/monumentos-amanhecem-pichados-com-tinta-colorida-em-sp.html> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://reporterpopular.com.br/revolucao-periferica-e-a-reacao-dos-bandeirantes/> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=e6RJS6dHM5s> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=cmcKC5okul4> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=FN4SLdxYp3Y> . Acesso em 04 fev. 2022.

Sobre o longa metragem *Urubus* (2020) - Disponível em:

<https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/605651/critica-urubus-2020-a-arte-do-pixo-e-sua-representacao/>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://www.cinepipocacult.com.br/2021/10/urubus.html>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://www.google.com/search?q=Urubus+no+fabrique+du+cin> . Acesso em 21 jan. 2022.

<https://leiturafilmica.com.br/urubus-lancamento/>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://melekapop.com/2021/10/17/critica-urubus/> . Acesso em 31 jan. 2022.

Sobre Pichação – Disponível em:

<https://www.amazon.com.br/Pixacao-Paulo-Signature-Francois-Chastanet/dp/2952809712>. Acesso em: 04 fev. 2022.

<https://avidanocentro.com.br/podcasts/a-arte-urbana/> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/11/21/inscricao-vidas-negras-importam-e-pintado-na-avenida-paulista.ghtml> . Acesso em: 10 mar. 2022.

<https://globoplay.globo.com/v/3929739/>. Acesso em 04 fev. 2022.

https://www.instagram.com/tv/CbOrfXxgkrq/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 10 mar. 2022.

<http://www.memorialdademocracia.com.br/timeline/21-anos-de-resistencia-e-luta>. Acesso em 10 mar. 2022.

<https://www.politize.com.br/pichacao-arte-ou-vandalismo/>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://recordtv.r7.com/balanco-geral/videos/misterio-monumentos-historicos-amanhecem-pichados-em-sao-paulo-21-10-2018> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.209/6751>. Acesso em 04 fev. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=IlikeuLPVtQ>. Acesso em 04 fev. 2022.

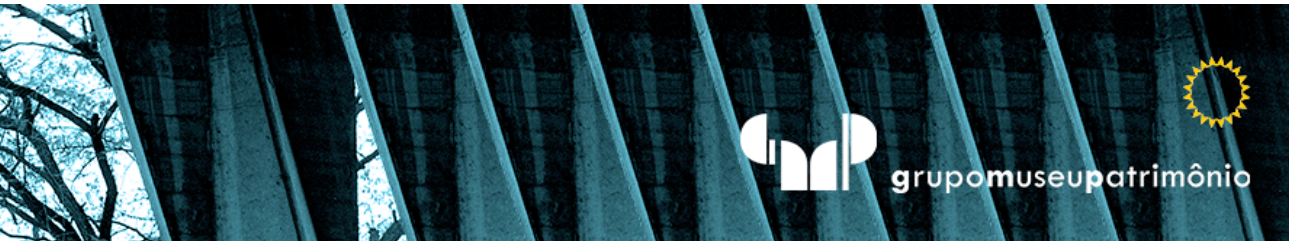
Sobre Pichação das Bienais de São Paulo - Disponível em:

<https://andyrodriguesartworld.blogspot.com/2010/10/carta-de-nuno-ramos-sobre-retirada-dos.html> . Acesso em: 31 jan. 2022.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0310200416.htm>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL838101-5605,00->. Acesso em 21 jan. 2022.

REVISTA ARA Nº12. VOLUME 12. OUTONO+INVERNO 2022
GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO FAU-USP



Bem além de 1922
Mucho más allá de 1922
Beyond 1922

Maria Cecília França Lourenço

*Profa. Titular Sênior da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. FAU
USP. São Paulo, BRA. mcfloure@usp.br*

Resumo

Deseja-se analisar, por que e quais os *resíduos herdados e*, a serem *legados*, após os festejos deste ano de 2022. O que marcará este *período* em que impera estranha mistura: *isolamento social; luto e novas cepas pandêmicas; desnível social e educacional; uso elevado do digital; crianças antes privadas de escola; ameaça nuclear e colonialista*. Com tal quadro vazado por sombras raíam esperança e série de festejos, agora 100 Anos da Semana de Arte Moderna. Como então já se aludia em 1922, caberia falar em *liberdade* quando há dependência? O que a *arte* exige, sinaliza e enseja *em avanço*? Qual a *imagem identitária* sonhada? Como *estender arte* a amplos setores, em *troca horizontal*? O que se constituirá em *memória* deste *tempo*? Procura-se refletir o porquê, de partes de uma era restar em outra. E depois?

Palavras-Chave: Semana de 1922. Memória. Resíduo. Imaginário. Museus.

Resumen

Se desea analizar, por qué y qué residuos heredados y, para ser legados, tras las celebraciones de este año 2022. Lo que marcará este período en el que prevalece la extraña mezcla: el aislamiento social; duelo y nuevas cepas pandémicas; social y educativa de manera desigual; alto uso digital; los niños privados de la escuela; amenaza nuclear y colonialista. Con tal imagen proyectada por las sombras raya la esperanza y la serie de celebraciones, ahora 100 años de la Semana del Arte Moderno. Como se aludió entonces en 1922, ¿debería valer la pena hablar de libertad cuando hay dependencia? ¿Qué requiere, señala y avanza el arte? ¿Cuál es la imagen de identidad soñada? ¿Cómo extender el arte a amplios sectores en intercambio horizontal? ¿Cuál será un recuerdo de este tiempo? Tratamos de reflejar por qué, partes de una época quedan en otra. ¿Qué sigue?

Palabras-Clave: Semana del 1922. Memoria. Residuo. Imaginario. Museos.

Abstract

It is desired to analyze, why and what waste inherited and, to be bequeathed, after the celebrations of this year 2022. What will mark this period in which it prevails strange mixture: social isolation; bereavement and new pandemic strains; social and educational unevenly; high-digital use; children deprived of school; nuclear and colonialist threat. With such a picture cast by shadows streak hopeness and series of celebrations, now 100 Years of Modern Art Week. As then alluded to in 1922, it should be worth talking about freedom when there is dependence? What does art require, sinalizing, and advance? What is the dream identity image? How to extend art to broad sectors in horizontal exchange? What will be a memory of this time? We try to reflect why parts of one era still live in another. What is next?

Keywords: Week of 1922. Memory. Residue. Imaginary. Museums.

INTRODUÇÃO

O residual [...] por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente [...] (WILLIAMS, 1979, p.117).

O estudo¹ procura investigar se, após os tênues sinais de reversão do complexo quadro atual, não apenas político e sanitário, restarão *resíduos* destes anos de 2020, 2021, 2022, acompanhando o que Raymond Williams (1921-88) define no trecho acima? Desde 24 de fevereiro de 2022, data oficial em que a Rússia entrou na Ucrânia², assiste-se ao macabro desfile dominado por ações lesivas, que se julgavam sepultadas, no entanto permaneceram e agora explodem.

¹ Trata-se de parte da pesquisa, “Intra museus: acesso liberado”, que eu realizo no Projeto Professor Sênior na FAU USP, período 2021-2.

² Esta reflexão iniciou-se em janeiro de 2022, quando a Rússia aceitou a Independência embora esta, data de 2014, de ex-territórios a leste da Ucrânia - Lugansk e Donetsk-. Tal postura levou a dúvidas se iria fixar tropas e armas, em novo ataque, o que se confirmou em 24 de fevereiro. Alega-se perigo pela intenção ucraniana de ingressar em órgãos vinculados ao Ocidente, logo, com área de influência estadunidense, como a Organização do Tratado do Atlântico Norte/ OTAN.

Entre tantas sublinho cenas de guerra, ameaça de irradiação nuclear, territórios arrasados, Ocidente *versus* Oriente, ataque à população civil, coalizões de costas ao coletivo, carência humanitária, sem *esquecer* série gravíssima: fosso social, luto, inúmeras cepas virais e crianças antes sem escola, aqui e em escala global. Noticiou-se que a Rússia já se valeu de hackers para vasculhar as comunicações, em guerra digital, popularizada em eleições com conluios incomuns, entre Vladimir Putin e Donald Trump, em tese, algo a alterar a cena mundial, em escala singular.

Em contraste, hoje há recursos a incentivar devaneio por auto imagem idílica, em escala e extensão pro nas redes digitais. A fixação por distinção segue o humano, em especial, ao envolver cultura material em que há lucro, fetiche, mistério, ostentação, autopromoção e espetáculo midiático. A vontade de se eternizar e galgar o topo social dialoga com a vaidade, individual e coletiva. Torna-se mesmo arma para obter, entre tantos alvos, valor, classe social, meritocracia, etnia, religião, política, profissão, enfim, o que se nomeia por sucesso. No amanhã, *Arte* a abarcar formas, crítica e criação, mudará em: a quem, como, para quem, quando e onde?

Desde o início de 2020, o forçoso isolamento social exigiu alteração inédita, em hábitos, trabalho, modos e adequações no espaço diário. Este requereu ajustes para múltiplas tarefas, com ajuda de aplicativos, que cooperaram para aproximar e minimizar notáveis perdas. Ademais, observam-se adaptações na cena cultural, ao aparecer uma série de recursos como cancelamento, bloqueio, sequestro, invasão de intimidade e deboche, a viralizar nas redes. Práticas culturais de anulamento vêm se alastrando com célere veiculação, seja em museu, ou em grandes eventos culturais.

Marcam também este estudo, a intenção em indagar por que e como se versarão no campo da *memória* os festejos da Semana de Arte Moderna de 1922, já que, além dela, haverá o Bicentenário da Independência, a ocorrer, na véspera das eleições com bizarrices³. Recorde-se, as do 150 Anos (1972), uma “apoteose”, bem analisadas

³ Entre as hilárias, lembro a ideia, do atual executivo federal, voltada a trazer o coração do Imperador D. Pedro I, vindo da Igreja da Lapa no Porto/ Portugal e programado para permanecer entre 22 de agosto e 8 de setembro, para ser exibido por vários locais deste país. Como se consagrou, o coração aí repousa ante desejo firmado em testamento pelo monarca, por ter sido bem acolhido em seus últimos dias na referida cidade, após inúmeros conflitos.

na tese de Adjovanes Almeida⁴. Obras em distintos tipos indicam a intenção de erigir *imaginário* de certa *brasilidade*, coerente ao em voga. Uniram o apreço à ancestralidade ao sonho de se descender da nobreza europeia, na figura de D. Pedro I, progresso material, heroísmo, pujança, integração nacional e força, falácias autoritárias de então. Balanço sobre mutação futura na área artístico-cultural baseia esta edição da Revista ARA FAU USP, tema decidido pelo Conselho Editorial e bem exposto por Amanda Saba Ruggiero.

Tais ocasiões comemorativas, por vezes, geram narrativas discutíveis, como se fosse forçoso lembrar alguma data. Desta maneira soam naturalizadas e não entendidas como opção seletiva e intencional, a par de promover *esquecimento* de outra parcela. Chega-se a apagar o que não permite traçar um imaginário cívico-brasileiro reluzente em que sobram qualificativos e dissimulam-se lados indesejados. Nestas: qual o enfoque para trocas em *extensão* cultural, nas solenidades? Quais os *silenciamentos programados*? Serão revistos criticamente o *desrespeito* aos povos originais, às levas migracionais, às opções de gênero e aos escravizados? Reitero – fomos o primeiro país a adotá-los e o último a anunciar a liberdade, aliás, sem se prever formas de subsistência, após anos de isolamento.

O paralelo entre qual o legado ressaltado em alterações no presente, comparado aos *resíduos* deploráveis, ainda ativos, na Semana de 22, visa pensar o que e por que ainda não se avançou em alterar déficits e preconceitos? Sublinhe-se que floresciam, no evento inicial do Teatro Municipal paulistano, desejos para se abrir à *invenção criadora, liberdade, extensão* em trocas, a gerar um país pouco mais justo. E agora nos festejos, tal semblante sombreado ganhará formas e debates?

Sobre a agenda de 100 Anos da Semana de 22 atente-se, outro mérito: valorizar e se abrir para formas contemporâneas, seja internacional ou local. De outra face, ontem

⁴ A Ditadura civil-militar programou variadas ações, cito: uso de museus reduzidos a fundo de palco, para falas, fogos, desfile, hinos e, algo inédito, em cadeia nacional, por TV e rádio. A festança estendeu-se da morte de Tiradentes (21.04) a 7 de setembro no Ipiranga/SP, com deposição dos restos mortais de D. Pedro I. Este, vindo de Lisboa, chegou ao Rio de Janeiro, peregrinou por várias partes do país e, por fim, depositou-se na Cripta do Monumento, ao lado da imperatriz Leopoldina. Transferiu-se para a União os ícones: Monumento, Cripta e Casa do Grito, fetiches simbólicos.

e hoje, evidencia-se o empenho oficial paulista, em ressaltar a data, lá e cá em período eleitoral. Visariam alavancar ações e festas, como vitrine⁵ vanguardista almejada? Constatam-se dotação de recursos, fundos, aplicativo para informar iniciativas, apoio a extensa agenda cultural e espetáculo midiático na difusão.

CONCEITOS E AUTORES

A questão da *arte*, o que é, para quem, por quê, de quem, quando e outra série de perguntas se apoia em formulações de Konrad Fiedler (1841-95). Adoto-a aqui em homenagem a um caro aluno, que se tornou amigo e colega na FAU USP, Mário Henrique Simão D’Agostino, o querido Maique, jovem que saiu desta esfera no último ano. Desde a pós-graduação sempre trocamos inquietações sobre este e outros temas ligados aos teóricos, que ele tão bem interpretou.

Ao definir *arte*, Fiedler ressalva que, apenas ganharia tal status, ao se expressar algo, que de nenhuma outra maneira se poderia fazê-lo. Sobre a *fruição*, como neokantiano, o pensador alemão apregoava que ver inicia o processo e, quando a *arte* é verdadeira, continua no interior de quem dela se aproximou. Assim, para se decifrá-la demanda ato prolongado, a dialogar com especificidades e não apenas conteúdo, estilo ou tendência mas sim, aprofundar o instante fundante do criador, pelo pensador alemão denominado, plasmação.

Os termos *resíduo* e *residual* aqui se usam em consonância ao proposto por Raymond Williams (1921-88), para quem, a permanência de fragmentos de um passado, não se justifica por mera obra do acaso. Alerta que há experiências, significados e valores, não verificáveis, ou que “[...] não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como *resíduos* – tanto culturais como sociais – de formações sociais anteriores” (WILLIAMS, 2011, p. 56).

⁵ No início de maio de 2021, o Governo estadual paulista lançou o projeto “Modernismo Hoje”, subordinado às secretarias de Cultura e Economia Criativa e de Turismo. Postaram um link e veiculou tratar-se de mais de 100 iniciativas, para celebrar o legado da Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo o informe oficial, somaram 60 instituições, conservatório, TV, teatro, biblioteca, corpos artísticos, oficina cultural e programas no Estado, apenas sobre a citada Semana, estendendo-se entre julho de 2021 a dezembro de 2022. Haverá também atenção com o Bicentenário da Independência?

Representação se ancora no proposto por Roger Chartier (1945), demandando interpretar *práticas* e *apropriações* elaboradas nas distintas formas estéticas, nada tendo em comum com simples “re-apresentação” mimética do existente. A capacidade em enfrentar adversidades, olhar em redor, examinar e propor outros arranjos constituem fatores aqui defendidos nas diversas esferas, fazeres e saberes humanos, em especial *étnico-culturais*, que carecem ser respeitados.

Hans Robert Jauss interessa por chamar a atenção para a questão central da produção cultural, ao introduzir o termo “horizonte de expectativas” (*erwartungshorizont*), ou o saber prévio, ao se deparar com obras culturais. Observe-se que expõe tal conceito em palestra na universidade de Constança/Alemanha em abril de 1967, logo, pouco antes da eclosão do “Proibido Proibir”, em Paris. A extensão entre as *expectativas* de quem se aproxima e sua realização nomeia por “*distância estética*” e gera “o caráter artístico de uma obra [...]” (JAUSS, 1994, p. 31).

Jauss destaca, entre as tarefas essenciais na análise, a reconstrução desse horizonte, de modo a aferir relação entre o público, interpretação e mudanças geradas. Vivia-se período cultural notável nas universidades, com total destituição de regras consolidadas pela tradição, a abarcar a tal avaliação da *arte* na antiga chave determinista, resultante de raça, meio e momento histórico; fundada no dito ‘progresso’, de forma linear, a nortear o historicismo.

Os termos *moderno*, *modernismo* e *modernidade* acompanham a definição formulada por Henri Lefebvre. O *modernismo*, momento eivado por confiança, e, também presunção de que as posições assumidas seriam únicas e verdadeiras, sendo a *modernidade* uma espécie de maturidade crítica. Então *moderno* se dá na relação dialética entre *modernismo* e *modernidade*⁶. Segue a etimologia latina do termo

⁶Para Lefebvre “Por *modernismo*, nós compreendemos o que tomaram de si mesmo as épocas, os períodos, as gerações sucessivas. O *modernismo* consiste, pois, em fenômenos de consciência, em imagens e projeções de si mesmas, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia. O *modernismo* é um fato sociológico e ideológico [...]. Já a *modernidade*: [...], ao contrário, [apresenta] uma reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento [...]. A história do *modernismo* não pode ser escrita sem a do conceito de *modernidade* e reciprocamente” (1969, p. 4-5).

moderno, “*modus hodiernus*”, ou seja, modo distinto de outros tempos, que originou moda, modelo, molde, modelar, se cotejado a passado recente ou remoto.

Aspecto a ser sublinhado se direciona a diferenciar e negar alguns usos habituais da referida tríade, em especial, a utilização destes como sinônimos e análogos, o que aqui não se considera. Era Moderna delimita para a História⁷ cronologia distinta daquela cultural. Por fim, quero deixar claro que não me valho de disputas rasteiras, sobre quem estaria à frente de seu tempo, em corrida regional burlesca.

Quanto à *memória*, *cultura*, *história* aqui se direcionam a problematizar a romantização destas, pois tal postura dilui entraves e, até mesmo, suaviza seu lado cortante e áspero. Segue-se o raciocínio usual na obra de Georges Didi-Huberman (1953), com atenção, ao sensível ensaio, “Casca” (2017). Ao se deparar com o musealizado no Campo de Concentração de Birkenau/ Polônia recolheu três lascas de bétulas (*birken*), como rastro de outro tempo, e de seu próprio. Destaca-o como algo potente para se desvelar algo escondido, mais do que inventariar (p. 67). Sublinha: “isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo” (p. 30).

Didi-Huberman insiste também no rechaço à expressão de que ao chegar a dado lugar, se pensa, nada há para se ver. Como inúmeros pensadores anteriores já enunciaram, o que se precisa é saber *escavar*, ir mais fundo (p. 61). Apenas nesse esforço se recupera “[...] um pedaço de *memória*, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente [...] um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?” (p.10). Reafirma que a *cultura* desde sempre é “[...] um lugar de conflitos em que a própria *história* ganha forma e visibilidade, no cerne das decisões e atos, por mais bárbaros e primitivos que estes sejam” (p.20).

Este artigo se organiza em torno de uma liberdade poética: termos grafados em itálico, desde o Resumo, buscam formar pilares para o argumento. Visam sublinhar a resiliência de *resíduos* insepultos, que, até o presente, assombram amplas faixas sociais, entre nós. Observe-se que, há pelo menos um século, se faziam latentes,

⁷ Do ponto de vista histórico, a Idade Moderna situa-se no período entre 1453 e 1789, aquela data marcada pela tomada de Constantinopla pelos otomanos e a outra, registra a Revolução Francesa.

certos danos em campos, como *social, educacional e cultural*, ainda que, tantos pensadores, criadores e educadores de relevo tenham se dedicado a eliminá-los.

A parte inicial, “Meditar e não reproduzir o passado”, aborda algumas falas e equívocos culturais, já entre membros da Semana de 22; permanecem ativos nos posteriores e candentes nesta época. A busca de uma *identidade* local então se ancorava entre dois eixos avessos: um a desvalorizar a alteridade; outro a equilibrar nacional e internacional; este eleva-se, pois, acolheu a distinção étnico-cultural.

A seguinte, nomeada por “Dilatação de pontos cruciais: identidades firmadas” aborda fenômeno recente, sobre as *identidades* singulares nas artes visuais, tendo como fio condutor as *representações* selecionadas em ações que tentam abranger extratos sociais relegados da pirâmide local, como pretos, mulheres, LGBTQIA⁺ e povos originários, na chave de *respeito étnico-cultural. Avançamos?* Estes vêm sendo convocados em ações culturais, não raro, por mérito, mas, até por pressão de financiadores. Seriam as lutas por todo mundo, que ecoam entre nós⁸?

A parte final, denominada por “O que virá amanhã?” se direciona a meditar sobre alterações e o possível legado cultural, no campo museal. Assinalo algo excêntrico na área museal, datado de março deste ano: a retirada da peça símile ao presidente Vladimir Putin, ante o conflito entre Ucrânia e Rússia, mas não apenas lá. O bloqueio coincide em três Museus de Cera: – o Grévin em Paris, o recém implantado (15.12.21) em Olímpia (SP) e logo a seguir, no de Gramado/RS, o Dreamland Museu de Cera, aberto em 2009. O diretor do museu francês relatou, que isto se deu pela primeira vez, desde sua fundação, em 1882, fato divulgado nas diferentes mídias, além de mais restrições e cancelamentos em inúmeras categorias artísticas⁹.

⁸ Cobrar que então houvesse o mesmo protagonismo de partes da sociedade, que hoje conquistaram, incidiria em outro paralelo anacrônico: – por que em 22 não usaram a internet?

⁹ A Bienal de Veneza informou que não aceitará pavilhão oficial e delegação ligados ao governo russo, exceto artistas que declarem oposição aos atos bélicos de Putin. Os Festivais de Cinema em Estocolmo/SE, Glasgow/SCO, cancelaram obras russas; o maestro Valery Gergiev foi demitido da Orquestra Filarmônica de Munique/ DE e viu desmarcadas exibições, na Orquestra Filarmônica de Viena no Carnegie Hall/NY e no La Scala/Milão. O regente do Teatro Bolshoi, Tugan Sokhiev, demitiu-se, seguido por bailarinos, entre estes, o premiado brasileiro David Motta, de 24 anos, alçado primeiro-

MEDITAR E NÃO REPRODUZIR O PASSADO

Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos de uma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte. O passado é lição para se meditar, não para reproduzir (ANDRADE, 1987, p.74-5)

Desde 2021, no auge da pandemia, iniciaram-se ações para manter viva a *memória* da Semana de Arte Moderna de 1922. Deseja-se pensar o porquê de tantos festejos em tempo crítico? Considero, de início, que existe legado expressivo da Semana: batalhou-se para fazer das querelas algo propulsor para gerar avanços. Conflitos e ambiguidades se aproximam dos atuais, como se tentará esclarecer, porém, de início se apontam os mais ressaltáveis no campo cultural, desde 1922: conciliar novo e antigo, local e internacional, campo e cidade, assistir e criar, criticar e fazer, somados ao acolher contrastes e, até opostos, sob a ótica ideológica.

Naquele momento inicial, boa parcela dos partícipes possuía lastro financeiro, abalado após a Crise de 1929 e despencar a cotação do principal produto de exportação, o café. Entretanto, ensejou atuação em causas coletivas prementes e ainda não articuladas, entre tantas, sanitária, em saneamento, educação, cultura e modos de viver. Os moços de 22, já nas folias do Teatro Municipal/SP, aliás era Carnaval, estenderam o mapa paulista, ao convidar os de outros estados¹⁰ e unir criadores, então fora do país, superando disputas triviais¹¹. Houve os que agiram em

solista em 2018. Teatros suspenderam espetáculos, agendados para 2022 com o Ballet Bolshoi, entre estes, o Teatro Real de Madrid e o Royal Opera House de Londres.

¹⁰ Entre outros, menciono - nascidos no Rio de Janeiro: Heitor Villa Lobos (187-1959), Ronald de Carvalho (1893-1935), Emiliano di Cavalcanti (1897-1976), Graça Aranha (1868-1931), Renato Almeida (1895-1981). Em MG, Zina Aita (1900-67), escritor Agenor Barbosa (1896-1976); Pernambuco: Manuel Bandeira (1886-1968), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970); RS, Raul Bopp (1898-1984).

¹¹ Sobre os que não estavam na Semana, mas tiveram obras apresentadas cito: Manuel Bandeira (1886-1968), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) e Victor Brecheret (1894-1955). Sublinhe-se que Tarsila do Amaral (1886-1973) não estava no país e não mandou obras; Regina Gomide Graz (1897-1973) não compôs a mostra e, ao que indica, o cuidadoso estudo de Aracy Amaral sobre o tema, não houve participação de Oswaldo Goeldi (1895-1961). Observe-se que Flávio de Carvalho (1899-1973), em 1922, estava se formando em engenharia na Inglaterra e Lasar Segall (1891-1957) radicou-se no país em 1923.

área pública, além de produzir obra artístico-cultural¹². Como tenho defendido, a festa se converteu em ativismo por fazer do *moderno* uma cultura urbana, a incluir o transeunte. O amplo esforço, lançou tênue luz sobre as sombras sociais.

Há outra parcela, também a interagir no evento do Teatro Municipal paulistano¹³, avessa à diversidade, que condenava até mesmo a cultura estrangeira, próxima ao que agora se denomina xenofobia. Assim, excludente na alteridade, deságua em apoio à Ditadura Vargas, escreve em periódicos conservadores, apoia os rumos do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado para exaltar o Estado Novo (1939-45), em ampla ação editorial, apoio irrestrito aos pares, censura direta a toda crítica, sem debater de forma pública as diferenças, como hoje.

Em 2022, o grande número de festejos aponta para a permanência de questões, nesta hora, a exigir reação tão ou mais ruidosa do que os três dias (13, 15 e 17 de fevereiro), chamados por - Semana -, agora centenária. Abarcam vários locais e cidades, reedição de livros, espetáculos em múltiplas modalidades, ciclos, exposições, com tendência a trazer criadores recentes, como os de 1922, capazes de concretizar o desejo de melhoria de inquietações. A rememoração engloba inúmeros órgãos culturais¹⁴ e algo inédito, organizações na periferia, nas Fábricas de Cultura: Brasilândia, Zona Norte, Sul, Diadema, Leste e São Bernardo.

¹² Mário se destaca neste quesito, além de musicista, escritor, crítico, poeta, cronista, literato e fotógrafo realizou viagens etnográficas para pesquisar o país profundo; formou-se em piano (1917) e lecionou História da Música, no Conservatório Dramático Musical/SP; criou a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo (1937); fundou e dirigiu o Departamento de Cultura paulistano, em que iniciou programa radiofônico, parque infantil, biblioteca móvel e discoteca (1934-8); dirigiu o Instituto de Artes da Universidade Nacional/RJ; integrou-se ao Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1942); propôs anteprojeto de leis do patrimônio (1936); contrário à Ditadura, com outros fundou a Associação Brasileira de Escritores (1942); organizou o Congresso da Língua Nacional Cantada (1937).

¹³ Cito Plínio Salgado (1895-1975), que, com outros de 22, atuou no movimento “Verde-Amarelo” (1926) além de Cassiano Ricardo (1895-1974), Menotti del Picchia (1892-1988) e Cândido Mota Filho (1897-1977). Salgado criou a Ação Integralista Brasileira (1932) inspirado no fascismo italiano, em mistura singular, acento conservador católico e saudação inspirada nos indígenas – *Anauê*.

¹⁴ Incluem-se ciclos em instituições: 1. Museus: Língua Portuguesa, Pinacoteca/SP, Arte Moderna, Imigração, Imagem e do Som, Afro Brasil, Catavento, Futebol, Arte Sacra, Arte de São Paulo, Arte de Rua, Arte Contemporânea José Pancetti (Campinas), Café (Santos), Índia Vanuêre (Tupã). 2. Casa e museu-casa: Portinari (Brodowski), Brasileira, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Casa das Rosas; 3. Institutos: Estudos Brasileiros/USP, Moreira Salles, Memorial da América Latina. A Prefeitura paulistana propôs ações por 100 dias, nomeadas “22+100”. Dada a extensão, não foram listadas todas.

O local de origem, o Teatro Municipal paulistano, programou extenso, diversificado e raro conjunto, entre 10 e 17 de fevereiro, mês do evento em 1922, desta maneira honrando o espírito renovador. Apresentou artistas populares, como a rainha do carimbó paraense, Dona Onete (Ionete da Silveira Gama), a pesquisadora e Dj, Ju Salty e Rappin’Hood, mestre de cerimônias nos saraus - das Pretas, do Binho e Clarianas; instalação na fachada da ativista Chris Tigra (até 10 de março); passeio pelo centro paulistano, denominado “Expedição modernista”, além de iniciativas esperadas desse órgão: Orquestra Sinfônica Municipal, Coral Paulistano, Quarteto de Cordas, Balé da Cidade, shows, sarau e ciclo de debates¹⁵.



Figura 1: Chris Tigra (MG) “Tento sempre me lembrar que um país – e um povo – sem memória, se esvazia”. Foto A. 10.03.22

Eventos e espetáculos seguem em cartaz no Municipal e em outros espaços, com término previsto em 2023. Alguns, se encerraram, em 2021, como a exposição “Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação” com curadoria de uma das pioneiras nesse estudo, já em seu primeiro trabalho para a carreira acadêmica, logo transformada em livro, Aracy Abreu Amaral, com Regina Teixeira de Barros. Segundo se constata no site do Museu de Arte Moderna paulista, declararam que a união de variadas técnicas: “[...]expressam uma intenção inovadora – na composição, na fatura ou no tema tratado –, independentemente da data e do

¹⁵ O evento abordou “Faltas, Fendas e Forças da Semana de 22” e se encontram, entre os temas: “Estéticas negras, urbanidade e modernismo”; “Mário de Andrade: para além das interpretações fáceis”.

local de produção [...] nem sempre tão modernos quanto se imaginaria” (AMARAL & BARROS, site MAM SP).

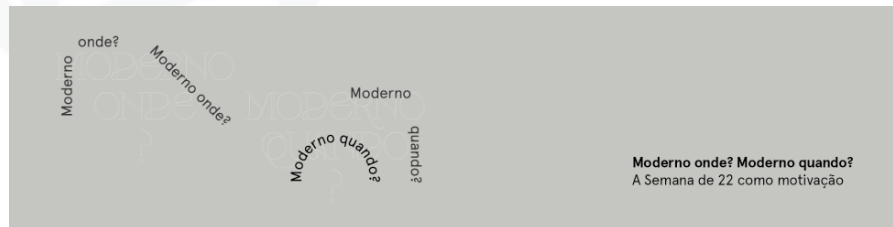


Figura 2: Divulgação. Exposição “Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação”. Fonte: site MAM/SP

Inúmeros ciclos debateram, desde 2021, circunstâncias, modalidades, legado, *esquecimentos*; assinalem-se ausências de fotos, filmes, arte popular e caricaturas. Esta, foi revista na Mostra “Pilares de 22” no Memorial da América Latina¹⁶. Constitui-se, por imensas bandeiras, com caricaturas de envolvidos, direta ou indiretamente, feitas pelo cartunista Luiz Carlos Fernandes (1959 Avaré/SP), vencedor do Salão de Humor, Piracicaba (2018), a incluir as de não participantes¹⁷.



Figura 3: Caricaturas no Memorial da América Latina. Foto A. em 24.02.2022.

O Instituto Moreira Salles, também promoveu ciclo coligado ao Museu de Arte Contemporânea/ USP e a paulista, Pinacoteca¹⁸. Difundiram estudos de especialistas

¹⁶ A curadoria assina Jal (José Alberto Lovetro), presidente da Associação dos Cartunistas do Brasil.

¹⁷ Como habitual ausentes da Semana, sem obras enviadas foram incluídos: Tarsila do Amaral (1886-1973), mas, também Flávio de Carvalho (1899-1973) e Pagu (1910-62)

¹⁸ Ocorreu entre março e dezembro de 2021, exceto julho. Organizaram: Heloisa Espada (IMS), Helouise Costa e Ana Gonçalves Magalhães (MAC USP); Valéria Piccoli, Horrana de Kássia Santoz e Fernanda Pitta (Pinacoteca).

pelo IMS e optaram por extenso leque de conceitos e temas¹⁹: “Histórias da Semana: o que é preciso rever?”; “Identidade como problema”; “Culturas urbanas”; “O popular como questão”; “Outras centralidades”; “Artes indígenas: apropriação e apagamento”; “Fotografia e apagamento”; “Artes do cotidiano”: “Políticas do modernismo”; “Futuro e passado: legados para o patrimônio”.

Se a mostra de peças, em 1922, ocupou singelo espaço entre a escadaria do Teatro Municipal, na atualidade se inovou na forma de expor, em “Era Uma Vez o Moderno (1910-44)”²⁰, a cargo do Instituto de Estudos Brasileiros/IEB USP, no Centro Cultural FIESP, da Av. Paulista. O IEB constitui-se em sede ativa da coleção Mário de Andrade (1893-1945), adquirida pela USP²¹, tendo o cuidado de tratar cada obra com salvaguarda cuidadosa, em várias tipologias, expostas no evento, peças selecionadas, preparadas e conservadas do acervo, junto a de outros órgãos.



Figura 4: Entrada da Exposição “Era uma vez o moderno (1910 – 1944). Fonte: foto de Bianca Maria Abadde Dettino

O conjunto continha vitrine inclinada para obras, o que favoreceu simular a fruição, como se estivesse no braço de quem olha; poucos textos, a honrar a inteligência do visitante e soluções incomuns, como Mário virtual lendo trecho de livro. Destaca-se a

¹⁹ Segundo site do IMS falaram: Aracy Amaral, Frederico Coelho, Regina de Barros; Ana Paula Simioni, Ivana Ferrante Rebello; Rafael Cardoso, Val Souza; Durval M. de Albuquerque Jr., Aldrin Figueiredo; Marize Malta, Beatriz Jaguaribe; Luiz Antonio Simas, Saloma Salomão; Ana Maria Belluzzo, Roberto Conduru; Clarissa Diniz, Rafael Fonseca; Denilson Baniwa, Lúcia Sá, Patrícia B. Godoy, Magda Pucci.

²⁰ Curadoria de Luiz A. Bagolin e Fabrício Reiner, estando em cartaz entre 10.12.2021 – 29.05.2022.

²¹ Pesquisa alentada se constata no trabalho acadêmico de Bianca Maria Abadde Dettino.

inserção de material etnográfico recolhido por ele em viagem à Amazônia, cidades do Norte e Nordeste do país, reiterando seu olhar agudo para a alteridade; luz e cores convivem com outras neutralizadas, assim realçando as formas. Incluem-se cartas, diário, fotos, documentos e, por possuir os ícones exibidos na Semana, elaborou-se solução visual solene aos núcleos, sem tentar apenas, repetir o passado; também, avançou para décadas posteriores, em que emergem artistas, a defender outras questões *residuais*, na linha *identitária laboral*.



Figura 5: Vista geral da exposição. Fonte: foto de Bianca Abbade Dettino

Assinalo que a questão *memória versus esquecimento* sobre - o porquê de certos *resíduos* do passado se conservarem, enquanto outros somem no oblévio - me persegue desde meu trabalho de mestrado²², sobre o pintor José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). O interesse continuado por sua obra, ao contrário de tantos outros atuantes na segunda metade do Século XIX, estendeu-se a históricos *modernistas*. Recordo que morreu cedo, em crime passionai, entre parentes, o que me levou a investigar as razões em inúmeras fontes variadas: jornais de São Paulo e Rio de Janeiro, *Archives de France*, Judiciário paulista²³, depoimentos, museus, coleções

²² Agradeço à Profa. Aracy Amaral pelo aprendizado e rigor, ao orientar meus dois estudos iniciais da carreira acadêmica e às instituições, que aceitaram meus projetos. Acolheram-me, por concurso, na Universidade de São Paulo, no âmbito de mestrado, doutorado, livre docência e titularidade, sendo aquele, na Escola de Comunicações e Artes, os demais na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

²³ Dados e obras do artista estão no mestrado (1980) e, também, no catálogo e exposição na Pinacoteca do Estado, na direção de Marcelo Mattos Araújo, sob o título "Almeida Júnior: um criador de imaginários". Encerrou os 2 anos alusivos ao Centenário do Museu. A pesquisa então foi atualizada por mim, Maia Mau e Ana Paula Nascimento (assistente de curadoria).

pelo país,²⁴ visando analisar sua obra. A investigação levou-me a aferir a presença de outros, com produção então tão festejada quanto a dele. Entretanto, estes não galgaram lugar fulgurante na crítica posterior, como o autor de “Saudades”.

Ação similar, a permear minhas pesquisas, após o mestrado, continuou na função de direção, também por concurso, junto à Pinacoteca do Estado paulista, quando criei com equipe do museu, seu conselho e comissão de arte projetos para valorizar a *prática no fazer*, certos cantos *apagados*, ênfases em unir mostras, ciclos, estudos eventos, na procura de objetivações para rever razões sobre *esquecimentos*²⁵. No dizer de Fiedler, distinto da ciência, embora nenhuma delas dê conta do todo: “A visão do cientista é uma visão de perto e a do artista é à distância. A *arte* tem a grande tarefa de contribuir para a objetivação do mundo” (FIEDLER, 1977, p.113-4).

Resíduo forte dos Anos 1910 e seguintes, em particular, ante a segunda metade do Século XIX, foi o interesse de *modernistas* pela pintura de Almeida Júnior. Criticaram-se parnasianos e soluções exigidas pelas Escolas de Belas Artes. Incluíram ressalvas aos temas, primor técnico, gêneros artísticos, belo ideal, composições, soluções consagradas pela religião Católica, entre outros. Estigmatizaram as obras na pecha de acadêmicas, idílicas, sem inovação, ou compromisso social, mas lembraram do autor de “Saudade”, na chave de *brasilidade* interiorana.

Oswald de Andrade (1890-1954), já em 1915, aborda a primazia do ituíano, ao erigir *identidade* local, voltada à terra e suas diferenças, até hoje ainda, mote de preconceito. Utiliza-se de crítica *modernista* a exigir inovação, *liberdade* e repúdio do que nomeia “cultura aproveitada”, talvez em referência à estada em Paris:

Creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em São Paulo mesmo resolvida por Almeida Júnior, que se pode muito bem adotar como precursor, encaminhador e modelo. Os seus quadros, se bem que não tragam a marca duma personalidade genial, estupenda, fora de crítica, são ainda o que

²⁴ Cataloguei 230 obras, cuja autenticidade seria indiscutível: 1) por estarem em museu; 2) por detalhes, que observei, sobre técnica, poética e fazer, somando apenas 1/3 do que localizei em coleções.

²⁵ Entre estes, resalto: Releitura do acervo; Criadores no espaço da cidade; Artistas imigrantes e Projeto Contemporâneos, com inscrição de jovens, em grupo, e selecionados por uma comissão de arte.

podemos apresentar de mais nosso como exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada". (ANDRADE, O., *O Pirralho*, 1915).



Figura 6: Capa de *O Pirralho*, em que Oswald de Andrade compara Almeida Jr. e Tarsila do Amaral. Reprodução A. 10 fev. 2022.

Mário já confere prioridade a Tarsila do Amaral, que remete a tal *brasilidade* e o que aduz, *caipirice*, como bem apontou o estudioso Rodrigo Naves (1955). O autor de “Macunaíma” assim se expressou no *Diário Nacional/SP*, em 1927:

[...] Pode-se dizer que dentro de nossa história da pintura, ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional. O que a distingue de um Almeida Júnior é que não é a inspiração de seus quadros que versa temas nacionais [...]. Técnica, expressão, comoção, plástica tudo encaminha para a gente por outras terras por detrás do mar. Em Tarsila, [...] o assunto é mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de forma e cor; uma sistematização inteligente do mau gosto, que é de um bom gosto excepcional; uma sentimentalidade intimista meio pequena, cheia de moleza e saber forte. (ANDRADE, M., 1927, p.2).

Observam-se *resíduos* culturais e sociais de outros tempos, compostos por símbolos, signos, valores atuantes, parecendo não resolvidos, expressos ou esgotados. Almeja-se, portanto, meditar sobre o passado, de modo a se tentar ultrapassar o enorme atraso, hoje ainda constatado, com ênfase naquelas esferas - política, social e artístico-cultural. Em grande medida, o estímulo para tanto surgiu também de trocas sistemáticas com o Grupo Museu/Patrimônio GMP FAU USP²⁶, ativo desde 1991, a quem sou tributária por trocas estimulantes.

²⁶ Ininterrupto, mesmo na pandemia, o GMP FAU USP vem contrariando forças imobilistas, em contínua reflexão sobre a contemporaneidade, por meio de análise crítica em seminários, exposições, intervenções, em busca interdisciplinar, para além da História da Arte consagrada.

Sublinho algo promissor para estes *tempos*: pela primeira vez, a láurea máxima da arquitetura, o Prêmio Pritzker, escolheu o arquiteto africano Diébédo Francis Kéré (1965), com projetos voltados à sua aldeia. Estudou na Alemanha, com Bolsa concedida pela Carl Duisberg Society, na Universidade Técnica (Berlim). Para além dos fetiches atuais sobre sustentabilidade, meio ambiente e material ecológico, as obras iniciais foram em sua cidade natal e, em lugar de soluções midiáticas, propôs-se a construir escola com e para a comunidade local, Burkina em Fasso.

DILATAÇÃO DE PONTOS CRUCIAIS: IDENTIDADES FIRMADAS

*Cada ser humano é um ponto crucial para a vida e o mundo; reúne em si esses elementos com o objetivo de devolvê-los ao mundo e à vida enriquecidos e plasmados*²⁷. (Carta para Hildebrand - 30.12.1875) (FIEDLER, 1957, p. 20)

Há pouco fui convidada pela Associação Brasileira de Criatividade e Inovação para abordar a “Semana de 22”, o que me fez mergulhar em notícias de época para aferir rastros da recepção nos periódicos²⁸ e buscar aspectos para rever o “horizonte de expectativas” (JAUSS) galgado. Aprofundi questões ainda não tratadas, porquanto antes havia analisado o *modernismo* e a *modernidade*, em aspectos distintos nas teses “Operários da Modernidade” e “Museus Acolhem Moderno”, respectivamente de doutorado e de livre docência, como os demais estudos, publicados.

Como tentei demonstrar, nas teses acima citadas, inúmeras das pautas hoje em relevo já estavam então firmadas por pensadores locais, músicos, escritores, jornalistas, pintores e escultores, ao lado de fração esclarecida, composta por

²⁷ No original: *Cada ser humano es un punto crucial para los elementos de la vida y del mundo; los reúne en sí, a fin de devolverlos al mundo y a la vida enriquecidos y conformados*. Trad. A.

²⁸ Realizada em (15.02.22) optei por problematizar outro aspecto do tema com o título “Semana: nem tudo foi arte”, título sugerido por Marcos Rizolli, convite deste e de Regina Lara, em nome dos quais agradeço a todos. Pedi uns dias para averiguar se haveria algo que ainda eu não debatera, além de análises dos próprios protagonistas. Ao contrário do questionamento deste texto, perguntei então: Qual a memória consolidada da Semana, aliás, que durou 3 dias? Ao se rememorar abordou-se: 1) o repertório musical clássico e não vanguardista; 2) houve crítica, sobre o conteúdo das palestras e a poética das obras expostas? Na 2ª parte inquiri: como jovens obtiveram acesso ao Teatro Municipal e na imprensa, quando surgiam outras atrações: a morte do Papa seguida por eleição de um novo; Exposição internacional relativa ao Centenário da Independência; carnaval e eleições no país?

mecenas e políticos. Diversamente, os dois últimos formavam público cultural, conviviam e compartilhavam o produzido, até com produção, caso incomum nos dias de hoje. Pergunto: regredimos? Se sim, até quando haverá esse fosso de pessoas dirigindo órgãos de cultura, distante de seu cotidiano? Também há procura sobre *brasilidade includente*, antes e agora, que repudiou acesso cultural restrito e posse de símbolos nacionais, por grupos fundamentalistas e fascistas.

Renovação, acesso não elitista ao que hoje se denomina processo museal, também se elencavam entre as apreensões, daqueles moços, como assinali em ensaio, na competente edição da *Revista do Patrimônio* organizada em 2002, pela saudosa estudiosa Marta Rossetti Batista (1940-2007). Mário, em 1937, em carta para Paulo Duarte (1899-1984), defendeu que os museus deveriam acolher obreiros, não em “horário de folga” (1977, p. 152). Em outra ocasião alude que, de museus há que se retirar tudo o que permite “avançar” em cultura e transformação social (1938, p. 55).

Após a Semana, Mário antecipou-se igualmente em suas viagens etnográficas pelo país, já referidas, além das feitas como membro do SPHAN/SP. Assim, dedicou-se a registrar, estudar, interpretar e colecionar acervos populares, ante o avanço de outras, sem deixar de lado as demais artes. Investigou santinhos de beira-de-estrada, cantigas populares, lendas, música, danças, provérbios, ritos em festas, bens que Mário chamava de “tradições móveis” no sentido de que se modificam.

O autor de “Macunaíma” aproximou-se de culturas afloradas nos Anos 1930, reitero - a colaboração ímpar de imigrantes, vindos muitas vezes de outras lidas, que inseriram dignidade e o fazer *moderno* para tais comunidades - tem-se cobrado da Semana, a inclusão de singularidades. Entretanto, como se poderia, sem órgãos formadores, para acesso qualificado, de crianças ao ensino superior; inexistência de grupos ativistas, a reivindicar serem ouvidos; acentuado desnível social e, ainda restrito acesso aos livros, boa parte importados. Realço: ausência de museus e institutos “à grande”, no dizer de Mário na referida carta datada em 1937.

A consequência, como venho reiterando, foi balizar o *moderno* em projeto transformador da cultura urbana, ampliar a *identidade* local e retirar daquela externa o que condizia às demandas locais, assim somando local e internacional, ou como

chamaria Oswald de Andrade, antropofagizá-la, defendendo que apenas a antropofagia nos uniria²⁹, a saber: “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz [...]” (ANDRADE, O., 1928, “Manifesto Antropófago”).

Aceitação da alteridade, ao final dos Anos 1920, originou aproximação com outros artistas, com cultura distinta daquela vanguarda, vivenciada por *modernistas*. A presença do apuro técnico laboral dos imigrantes conferiu estatuto diferenciado, sem se voltar para classificar em “ismos”, classe, ordem, estilo, entre outros, presentes na História da Arte conservadora. A metrificação do valor afastava-se de serem filiados a outras fontes europeias. Reafirmo que tais fatores superaram “[...] a velha imagem de que o debate artístico é uma distinção inerente aos denominados ‘bem-nascidos’ [...]” (LOURENÇO, 1995, p. 17).

A Semana de Arte Moderna, já na época, gerou farto material em periódicos, a incluir de colônias, como a de italianos, em textos e caricaturas, que espelham a perplexidade da diferença. Já então, além dos artistas paulistas, convidaram-se os de vários estados, o que de certa forma explica a difusão ampla, em 2022, de festejos de 100 Anos da Semana para outros locais, assim como críticas daqueles que adorariam que seu estado se colocasse na dianteira de ações audaciosas. Estas, em que pese a atenção restrita da esfera federal, ou bem por isso, vem eclodindo no estado paulista por meio de série significativa de iniciativas³⁰.

²⁹ Menciona então três: social, econômico e filosófico.

³⁰ Relaciono algumas das referências investigadas para este estudo, sobre ações que relembram o Centenário de Semana de 22, e seu legado, promovidas em outros estados: Museu de Arte de Goiânia/GO; Memorial Governador Régis Pacheco, Vitória da Conquista/BA; Palácio da Liberdade, Belo Horizonte/MG; Paço Imperial/RJ; Museu de Arte do Rio com Museu da História e Cultura Afro-Brasileira/RJ; Centro Cultural Correios/RJ; Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS; Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre/RS; Instituto Estadual de Artes Visuais, Porto Alegre/RS; Museu Nacional da República, Brasília/DF; Museu de Arte de Brasília/DF; Museu Histórico de Itajaí/SC.



Figura 7: Voltolino (1884-1926). *A Semana dos Iluminados* Detalhe 4 - Legenda- Segundo incidente- As vaías por certo partiram de um grupinho de idiotas – Miguel Ângelo, Raphael, Carlos Gomes, Verdi. *A Gazeta* 21.02.1922. Fonte: Reprodução A.

O evento de 1922 operou muito nessa chave de devastar limites e, constata-se que não foi em vão, quando se reveem apagamentos de questões singulares, étnicas, gênero e povos originários. Importante a contribuição do “regime das artes”, apartado de simples ilustração temática, estilo e hierarquia dos tipos. Como bem definiu Jacques Rancière (1940). “O regime das artes é, antes de tudo, a ruína da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros de representação” (2009, p. 47).

A 34ª Bienal de São Paulo, concretizada em 2021, ante a pandemia, deu sequência a tal tendência, por meio da curadoria coletiva³¹. Preocupou-se em promover diálogo reflexivo entre passado e presente, ao expor obras icônicas e válidas para o agora, de Carmela Gross (1946). A instalação ganhou lugar destacado e aponta para a permanência da violência contra vozes dissonantes. Reuniu-se, “Barril”, “A carga” e “Presunto”, antes expostas na Bienal paulista de 1969, apelidada como a do Boicote, em clara alusão às mortes e suplícios, naquele autoritarismo desvairado, infelizmente *memória e resíduo* que ainda rondam a realidade do país.

³¹ Compuseram: Jacopo Crivelli Visconti, (curador geral); Paulo Miyada (adjunto); curadores convidados: Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez.

Nascido na etnia Macuxi, Jaider Esbell (1979-2021) realizou, na 34ª Bienal de São Paulo, interferências gráficas, em reproduções de clássicos renascentistas, por meio de formas, lendas, escritos em alusão aos ataques à *cultura* dos povos originais. Com caminho distinto de tantos outros, além da *arte*, formou-se em Geografia, redigiu livros, artigos, atuou em educação, ativismo e curadoria³², com ênfase na defesa de etnias e de sua arte como linguagem acessível a todos.

A atuação de Esbell, na *arte* gerou aceitação em ampla escala³³ e há vívida defesa dele em considerá-la algo universal e em diálogo com a cosmogonia de seu povo. Vale-se de linguagem que vai da ironia à crítica feroz, manejada em redes digitais, que ainda se mantêm, após sua morte. Veja-se em seu site o ensaio, “Autodecolonização - uma pesquisa pessoal no além coletivo”, quando foca, os *resíduos* lesivos para os povos originais e para os escravizados: a par da oposição ao desmatamento, violência, decolonização, reparação e valores identitários. Critica peças rituais salvaguardas em museus, aqui e no exterior, para ele, mantidas tão somente como algo exótico. “Exigimos uma devolutiva de nossos valores [...]. É apenas uma das medidas que exigimos de uma série de reparos históricos que precisam ser feitos” (ESBELL, site, 2020).

Na obra, “Carta ao Velho Mundo (2018-2019)”, o artista Esbell, como gostava de ser chamado, antropofagiza a tradição da *arte*, ao interferir em livro com imagens da História da Arte, desde a rupestre, formulando incisivas críticas. Reproduziu-se algumas na parede para facilitar a visualização, ficando o original em mostruário fechado. Em uma das páginas abertas se observa a cabeça de São João Batista na bandeja estendida por Salomé, tela de Guido Reni (1635), mas com complemento indígena na cabeça e rosto. Interfere com mensagem direta: “Genocídio. Indígena,

³² Organizara para o MAM/SP a mostra, paralela à Bienal de forma estendida, “*Moquéem - Surarí: arte indígena contemporânea*”, aberta de 04.09 a 28.11.2021, que reuniu 34 companheiros.

³³ Em sintonia com clamores atuais, a Pinacoteca do Estado/SP adquiriu em 2019 a obra “Feitiço para salvar a Raposa Serra do Sol” e o Centro Pompidou, “Carta ao Velho Mundo” e “Na Terra Sem Males” em outubro de 2021. Entre outros, ganhou Bolsa Funarte de Criação Literária (2010) e o Prêmio Pipa (2016). Concursado em órgão público, realiza trabalhos de educação ambiental, pesquisa e ação social. Viaja para os EUA a convite para expor e dar aulas (2013). Ao voltar, após 8 meses, inicia o 1º. Encontro de Todos os Povos e funda a Galeria de Arte Indígena Contemporânea, sediada em Boa Vista/RO com obras do país e das Américas.

Brazil. A violência é um ciclo longo. Ordens antigas continuam ecoando e chegam agora nas últimas florestas virgens do mundo. A ordem é exterminar”.



Figura 8: Livro original aberto com inserções realizadas por Jaider Esbell “*Cartas ao Velho Mundo* (1918-2019), exposto na 34ª. Bienal. Fonte: foto A. em 3.12.2021

Ao se inaugurar a Bienal, Esbell fez declarações que convergem com a obra *Carta ao Velho Mundo* (2018-2019): “O sistema de arte indígena não tem nada a ver com o sistema dos europeus, que nos foi imposto durante e depois da colonização”. Com tal postura esclarece a posição de protesto pela atuação da Igreja Católica no tratamento dos povos originais, em especial no intento pensado como civilizatório, de modo a anular valores locais e impor aqueles cristãos. Para a melhor fruição, fez-se cópia de páginas colocadas lado-a-lado na parede.

Se a 34ª Bienal foi marcada por debate político e, em especial, ante a participação de povos originais, por militância dos próprios, liderados por Esbell, outros campos se abriram, a clamar por reversão de invisibilidade e horizontalidade nas relações. Está em cartaz a 2ª Bienal Black Brazil Art, com artistas nacionais e internacionais, em modo digital, no site referenciado e ativo entre 13.01.2022 – 07.2022, sob o tema “Cartografia e Hibridismo do Corpo Feminino: Representação Visual e Afetiva”³⁴, em continuidade ao espaço conquistado por outros em galerias.

³⁴ Curadoras: Patrícia Brito (RS-SC) (geral); convite a Priscila Costa Oliveira (SC) e Zaika dos Santos (MG).

Definem-se como plataforma de diálogo, sendo que a museóloga Patrícia Brito organizou o Salão de Arte Afro-brasileira (RS), em 2005, 2006 e 2011. A 1ª Bial se deu em 2019-20 e, na de 2022, reuniram significativo conjunto, elencado no site; ofereceram bolsa em residência artística e prêmios; há podcast; programaram debates, a incluir os referentes a museus. Entre estes: “Decolonizando museus: uma rede abre debate sobre diversidade”; “Como o ativismo curatorial tem desafiado o pensamento crítico e expandido a acessibilidade artística”.

Dividiu-se em seis núcleos, a saber: “Ninharias”, “Persona Hacker”, “Plantando Escuta”, “Cartografia da Voz”, “Corpo-Espaço” e “Incorporare”. O evento concretizado pelo Instituto da Black Brazil Art, definido como escritório de arte, curadoria e exposições, atuante no sul do país, contou com apoio: ‘Grupo de Investigação da UDELAR – Universidad del República do Uruguai’, ‘Colectivo de Estudios Afrolatinoamericanos, da Casa de la Cultura Afrouruguaia’ e do apoio supervisionado de membros da ‘Association of Art Museum Curator (AAMC)’.



Figura 9: 2ª Bienal Black Brazil Art. Fonte: Divulgação. Disponível em: <https://www.blackbrazilart.com.br/>.

O QUE VIRÁ AMANHÃ?

Não está realmente comprovado que este tempo tenha provocado o triunfo do biopoder e nos tenha feito ingressar na era da ditadura digital. Mas também não está claro que nossos Estados e o sistema econômico que administram saiam fragilizados pela demonstração de impotência que ofereceram. Seria também necessário relativizar os efeitos radicais que alguns esperam ao término da situação presente. (RANCIÈRE, site, 2020)

Jacques Rancière estabelece uma série de questões relativas ao que ficará e o que mudará após os tempos da pandemia, no início e esta se encontrava em fase crítica.

Em entrevista ao Instituto Humanitas da Unisinos (01.06.2020), o pensador francês retoma os conflitos de então, quando se falava em biopoder e controle político dos corpos, partindo de Michel Foucault (1926-84), cada um, de certa forma dando continuidade aos próprios estudos e à luz dos tais dados científicos difundidos. Rancière tenta inovar, ao afirmar que não se desenvolveria dependência digital, mais uma afirmação a aconselhar cuidado extremo com prognóstico para futuro próximo.

A polêmica floresceu com a edição, "Sopa de Wuhan", que reuniu filósofos convidados para meditar sobre o avassalador isolamento exigido, ante o decreto de que se vivia uma pandemia. Reuniu-se um conjunto elaborado entre 28 de fevereiro e 28 de março, para aventar, algo temerário, ou seja, o que seria o futuro? Giorgio Agamben (1942)³⁵ levanta a tese, polêmica, de que se tratava de algo inventado. Precipita-se ao valorizar informes da Itália vindos do Conselho Nacional de Investigação, que dizia, fundamentado em estudos, que a SARS- Cov-2, não chegara naquele país, sendo que em outros já infectados gerava apenas sintoma leve.

Ao contrário do que a maioria previu, a incluir Rancière, parece evidente que houve certa dependência de recursos digitais em campos como *educacional, lazer, cultural, expositivo e seguirão*, até por razões financeiras. Note-se como se economiza quando se diminui o montante de funcionários, salas e recursos pedagógicos são unificados sem contemplar as diferenças, com visitante à distância em museu. Minimiza-se o número de operadores na programação, vigilância, limpeza, recepção do público, monitoria, educativo para cada grupo, conservador, bibliotecário, arquivista.

Fato semelhante se dá no campo educacional, ao se reduzi-lo apenas à transmissão de informes, por redes, sem levar em conta as diferenças, para deficientes, como visuais e auditivos. Escolas chegam a repetir vídeo-aulas antes gravadas, sem remunerar o reuso. Avaliações oficiais nos vários estados e no Fundo das Nações Unidas para a Infância/UNICEF escancaram os danos. Este apontou que no país, um em cada dez estudantes de 10 a 15 anos ouvidos voltaria às aulas, isto por *déficits*

³⁵ Dando continuidade às reflexões sobre o controle político dos corpos, por dispositivos oficiais, Agamben arriscou-se a assinar um dos artigos sob o mote "invenção de uma pandemia", objeto de fortes críticas.

sociais múltiplos. E mais: “[...] cerca de três em cada quatro crianças do 2º ano estão fora dos padrões de leitura, número acima da média de uma em cada duas crianças antes da pandemia” (UNICEF, 24.01.22).

Sobre o novo quadro tecnológico surgem novidades a cada momento, seja ao se pensar em valores e negócio, pelo emprego de bitcoin, ações financeiras não controladas; seja em forma inédita de produzir e comercializar *imagens*. Entre estas se encontram imagens em NFT³⁶, acervos e visitas a mostras museais virtuais, naqueles órgãos com recursos financeiros. Com tais saídas tentou-se manter patrocínio, algum público, e, quiçá, ganhar novos, em órgãos aqui e no exterior. Adicionem-se processos mais cotidianos, tornados usuais, entre tantos, QR Code (Quick Response), alimento e TV sob demanda, identificação facial, casa e aparelhos domésticos monitorados por mídias pessoais de ampla potência, ditas “inteligentes”.

Comumente se ouve: *online* veio para ficar? Sim, mas em que setores? Será que tais práticas virtuais³⁷ entrarão em museus em geral³⁸ com acesso liberado? Exposições na internet deixarão de ser apenas mimetização de espaço físico, ao ser filmado, ou catálogo digitalizado? O mantra, “Visite sem sair de casa”, finda a pandemia exigirá práticas específicas de criação na linguagem tecnológica?

A chamada ‘aura’ por Walter Benjamin estaria maculada em gerações, nascidas na era da internet e, habituadas aos games e demais ações diárias já nas redes, demandando supervisão familiar? Aplicativos 3D cooperariam para a falência da fruição, ao permitir rotação total e aproximação inimaginável de obras de arte com espectadores à distância? Museus com acervo nato-digital, bem antes da pandemia,

³⁶ Imagens em NFT, *Non Fungible Token*, vêm sendo comercializadas havendo um dono, o que adquiriu, um sistema, *blockchain*, a par de rastreamento ao acesso e à autoria, como ocorre em textos, música, cinema, teatro, artes visuais. A peça pode ser vendida em moeda, agora *bitcoins*, funcionando como investir em qualquer setor com lucros e perdas, na vã ilusão de fortuna rápida por vezes inimagináveis para as demais, isto é, fruição tangível. Vinculou-se que a casa de leilões londrina, Christie's, vendeu pelo equivalente a R \$382 milhões uma obra NFT de Mike Winkelmann (1981), conhecido por Bepple.

³⁷ Assinale-se que desde 1991, ocorreu em Pittsburgh, Pensilvânia a conferência sobre uso de hipermídia e da interatividade nos museus, nomeada *International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums (ICHIM)*, seguida por outros.

³⁸ Lembro a contribuição de museu de ciência e outros, quanto a jogos, citoo *Museu Computerspiele*, em Berlim, que em 2011, implantou na exposição permanente, uma série de peças lúdicas.

ensinaram como se faz notório o uso da emoção, mistura entre cultura material e tecnológica, com predomínio desta e convite ao lúdico para distintas faixas etárias.

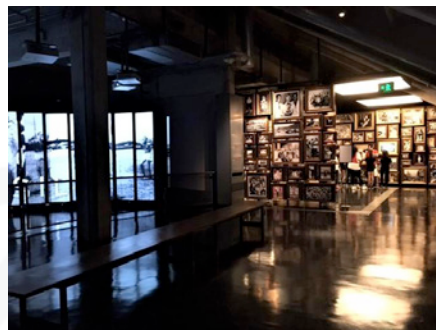


Figura 10: Museu do Futebol/SP. Lado a lado, fotos e projeção. Fonte: foto A. 18.03.22

Ficariam as dúvidas sobre autenticidade, raridade e unicidade na cultura material museificadas? Ainda são críveis, número extravagante de acessos, a colaborar para patrocínio? Tal tecnologia criaria lastro, levaria públicos a rever posições? Instituições patrimoniais se unirão para compartilhar recursos tecnológicos e elaborar plataformas, distantes daquelas, *e-commerce*, como Google Arts & Culture?

A recepção ocorrerá, como as demais peças, ou seja, dentro do extenso processo museal? Este engloba, nas melhores versões, seleção por conselho eletivo; higienização, para evitar contaminação das demais; documentação da peça e origem; catalogação museal; pesquisa periódica; extroversão por meio de setor educacional e exibição em conjuntos renovados. A exaustão do *online* conduzirá ao modo, em presença, ou misto? A História mostra que a *arte* antecipa embates e, antes ou após, contribui para reverter tanto técnica, forma, conteúdo, quanto fruição.

Mercado e lucro demandam especialista, ao contrário de sensações e sentimento humano, que, em tese, atravessam extensa camada populacional. Então, como se comunicará a série de inquietações, desvios, combate a preconceitos aflorados? No âmbito educacional e cultural, o benefício tecnológico vem ao encontro apenas de uma parcela, porquanto depende de recursos monetários para a série: aquisição, uso, sinal, pacote de dados, habitação mínima, entre outros. Assim, aprofundam-se dificuldades sociais e, algo trágico, atingem crianças isoladas do saber, sem *liberdade* para escolhas vitais, até na aquisição da cadeia dispendiosa.

Novos conceitos vindos de variação tecnológica, à disposição para os que desfrutam de recurso, entraram ruidosamente no campo cultural. Servem de atrativo e acalentam *imaginário* inovador e *identidade avançada*. Afloram cores, filtros, sons e termos domados por alguns. Lê-se realidade aumentada, instagrameada; gamificação; 'touchscreen'; técnica "blockchain", a unir imagens com várias mídias; código (QR) para informes; plataforma aberta; simulação, robô no lugar de pessoas; em especial – metaverso³⁹. Este abarca interação e híbridos, sejam objetos reais ou os em nuvem, na ilusão de ampliar o universo ou bloquear o que não se deseja.

O ingresso em instituições museais de games, em especial no uso do jogo Minecraft, despontou no conjunto de museus britânicos, tendo a Tate Gallery, em 2014, se antecipado. Esta propôs a recriação de peças artísticas da coleção, que poderiam ser baixadas em PC, Notebook, tablet ou smartphone, com vistas à captação de minúcias, recriação das formas, para perceber e dominar questões de fundo no fazer.

O Museu Britânico (British Museum) londrino data de 1753 e, em 2016, para lembrar o 350º aniversário do incêndio na cidade encomendou algo lúdico na modalidade Minecraft. Como se lê no site, iniciou-se a pesquisa dois anos antes, programando-se o debate "Mudando os diálogos públicos com as coleções de museus na era digital, reconstituição da cidade antes da tragédia". Como se afere a experiência assinala o *imaginário de museu do futuro*, então baseado em mapas. Em 2017, o Young Museum de São Francisco usou o mesmo jogo na exposição sobre o México com o título "Teotihuacan: Cidade da Água, Cidade do Fogo"; também o Museu Victoria & Albert valeu-se do mesmo recurso para peças de sua coleção.

³⁹ Como se tem divulgado, cabe assinalar que Mark Zuckerberg, dono do Face, Instagram e WhatsApp, mudou o nome da controladora para Meta.

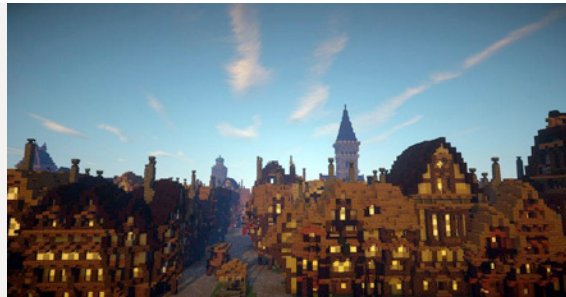


Figura 11: Jogo Minecraft criado para o Museu Britânico. Divulgação. Fonte: <https://www.museumoflondon.org.uk/>

Empresas de redes e mídias digitais agem comercialmente, seletivamente e em modo indutivo, ao ocasionar desejos e frustrações do que não se é ou não se possui, a dominar mentes. Como exigir limites, que favoreçam o fosso no acesso, uso e recursos para a cidadania? Nelas, recebe-se o que se procura nas buscas, problema para aqueles em formação, crianças ou adultos. A força e alcance se constata na série incontável de crimes, desde pedofilia até sequestro, invasão de mídias pessoais e corporativas, ditas intocáveis e criptografadas, suficientemente escancarados.

O MAM paulista anunciou a utilização, como pioneira, a partir de 23 de abril de 2021, da plataforma Minecraft, 'Education Edition', e no site se declaram pioneiros no país de tal recurso, aludindo reprodução de espaços internos e externos, do jardim de esculturas, obras do acervo, jogos pedagógicos, atividades lúdicas e até mesmo algo bem discutível, sob a ótica educacional, por terceirizar plano e propostas de aulas, sem definir os limites na ação de cada uma das partes envolvidas.



Figura 12: Divulgação MAM/SP. Fonte: Disponível em <https://mam.org.br/mam-no-minecraft/>

Com todos esses novos recursos, obstáculos e imposições assertivos para os que ainda não possuem total *independência* surge outra sombra: transmissão online seguirá soberana, ou será esclerosada pelas dificuldades e por surgir mídia distinta,

em plataforma elaborada, modificada por parceiros na área e menos vulnerável como as atuais, ou por pleito e requisitos inéditos? Se conservará, o que hoje existe em uma mídia, que em breve se tornará superada? Onde, quando e por quem?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fator saliente na decisão sobre a pesquisa nesta etapa do Projeto Professor Sênior FAU USP adveio de fato incomum - doença em escala global. Fecharam-se órgãos essenciais, voltadas para ampla faixa, o que há 100 anos não surgia, agora em veste distinta. Junto apareceu a fragilidade em certos campos, agravada ante ao desgoverno vigente no país. Ao contrário, a ciência se mostrou ágil em construir saídas, mesmo sob pressão e com verbas reduzidas. Assim, escancarou-se algo terrível - aumento de desníveis sociais e luto por vidas perdidas -, ante déficits em alimentação, moradia, trabalho, infraestrutura, saber, saúde, lentidão na aquisição vacinal, no apoio iminente à pesquisa e em setores com menos recursos comerciais.

O elo funesto, entre pandemia global e problemas locais, ensejou aprofundar o porquê de se celebrar valores em foco, há mais de um século, aqui em que *memória* não se destaca habitualmente. Emergiram carências no campo social, habitacional, sanitário, educacional e cultural, a inquietar mentes sensíveis. Em contraste também, frações avessas à mudança, crítica e diálogo, aqui e em outros países, ganharam espaço político e aviltaram avanço cultural e democrático, com saídas banais.

Ao se valer de privilégios, alegam, pretensa concessão divinal, até mesmo para acesso vacinal, indo para o exterior; atribuição às massas populacionais, pela Covid-19; uso de transporte oficial e obtenção de vaga em escola para descendentes, entre tantos outros. Nesse quadro, ontem e hoje, ignoram-se parcelas sociais defasadas, anulação nas áreas educacional e cultural, como creches, escolas, universidades, museus, institutos, teatros e cinemas. No decorrer deste texto deixei inúmeras perguntas, reunidas, em esforço para responder algumas.

Considero que *resíduos* herdados e operantes há 100 Anos apontam certamente para a evidência de como são estruturais alguns preconceitos, sendo urgente *escavar* para

desvelar *silenciamentos*. O mais candente se direciona para atendimento hospitalar, moradia, educação gratuita e de qualidade, que faça pensar, arguir e resolver questões de representatividade política para grandes segmentos e esquecer, em eleições, boas falas, sem ancoragem efetiva.

Neste cenário a *arte*, como diriam os dois Andrades, não tem se eximido, embora por vezes se esqueça do tal “seguir as multidões”, evocada por Mário, no entanto ainda há dissimulação em *representações identitárias* sonhadas e não concretizadas, sendo urgente revê-las. No que concerne *estender arte* a amplos setores, em trocas horizontais, balanceadas em respeitar e aprender, estamos com iniciativas em museus e universidades muito promissoras, cena bem diferente do que se assistia em 1922. Tem-se chamado a atenção em escala global a partir dos próprios protagonistas para reverter *desrespeito* aos povos originais, às levadas migracionais, às opções de gênero e aos escravizados, inúmeras vezes sob violência.

Quanto aos *resíduos que ficarão* com obstáculos antes reunidos por conjunto notável de pensadores, deixo aos leitores o desafio, não apenas de listar, mas, no dia-a-dia tentar modificar e alterar ao menos traços dos temas aqui debatidos, que estejam ao seu alcance. Por certo, apenas se aborda *liberdade* à luz da independência. O que se constituirá em *memória residual deste tempo* caberia pensar em recolher de imediato fragmentos capazes de legar às próximas gerações, esperança renovada para agir em adversidades usuais. Ciça, final do Verão 2022.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANDRADE, Mário. Museus populares. *Revista Problemas*, (5): 55. São Paulo: janeiro de 1938,
- . Poesias completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manllo. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. Em prol de uma pintura nacional. *O Pirralho*. São Paulo, 2 jan. 1915, seção Lanterna Mágica, p.7.
- BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (30). “Mário de Andrade”. Rio de Janeiro: Iphan, 2002.

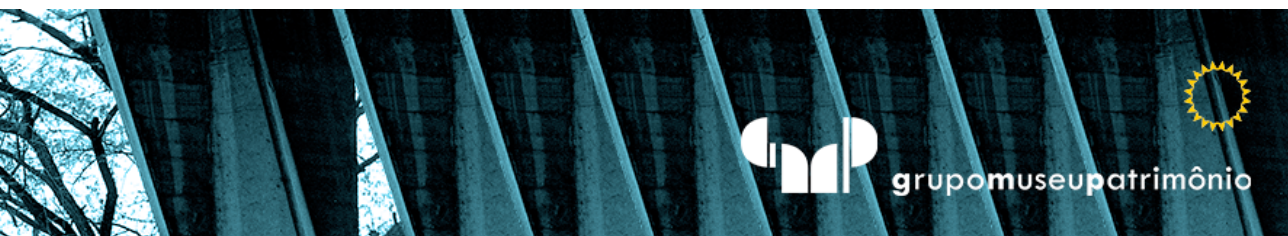
- BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, W. A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Tradução: Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L & PM, 2013.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- DETTINO, Bianca Maria Abbade. *Mário de Andrade colecionador: olhar para além de seu tempo*. São Paulo: FAU USP, 2012 (dissertação de mestrado)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo* São Paulo: Hucitec, 1977.
- FIEDLER, Konrad. "Aforismos" In: SALVINI, Roberto. *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*. Torino: Garzanti, 1977.
- . *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.
- *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- . *Operários da Modernidade*. São Paulo: Edusp/ Hucitec, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental/ Editora 34, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- . *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Fontes eletrônicas e sites

- 1922: modernismos em debate. São Paulo: IMS, 2021. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/1922-modernismos-em-debate/> Acesso em 07 mar. 2022.
- 2ª. BIENAL Black Brazil Art. Disponível em: <https://www.blackbrazilart.com.br/> Acesso em: 11 mar. 2022.
- 2ª. Prêmio Décio Noviello de fotografia: Chris Tigra e Mateus Dias. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/2-premio-decio-noviello-de-fotografia-chris-tigra-matheus-dias/> Acesso em 11 mar. 2022.

- AGAMBEN, Giorgio. “A invenção de uma pandemia”. In: Sopa de Wuhan: pensamento contemporâneo em tempos de pandemia. Disponível em:
<https://www.bibliotecadocomum.org/> Acesso em: 13 mar. 2020.
- ALMEIDA, Adjovanes T. Silva de. O regime militar em festa: a comemoração do Sesquicentenário da Independência brasileira (1972). – Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2009. (Tese de doutorado). Disponível em:
<https://www.objdig.ufrj.br/34/teses/AdjovanesThadeuSilvaDeAlmeida.pdf>
Acesso em: 8 mar. 2022.
- AMARAL, Aracy A. & BARROS, Regina T. de. Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação. São Paulo, MAM/SP, 4.09 - 12.12 1921. Disponível em: <https://www.mam.org.br/exposicao/moderno-onde-moderno-quando-a-semana-de-22-como-motivacao/> . Acesso em: 10 jan. 2022.
- ANDRADE, Mário de. “Tarsila”. *Diário Nacional*, São Paulo, 21. Dez. 1927, p.2. Disponível em: <http://www.memoria.bn.br/docreader/> Acesso em: 20 jan. 2022.
- ANDRADE, Oswald de. “Em prol de uma pintura nacional”. In: Lanterna Mágica. O Pirralho. São Paulo, 2 jan. 1915 (168): 4. Disponível em:
<https://www.bndigital.bn.gov.br/artigos/o-pirralho/> Acesso em: 20 jan. 2022.
- BEEPLE’ S Opus Christie’ s. Disponível em: <https://www.christies.com/> Acesso em 8 mar. 2022.
- BEIGUELMAN, Giselle. Atropelados pela pandemia, museus rastejam na internet. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3kzyf1V/> Acesso em: 12 jan. 2022.
- COVID-19: Extensão da perda na educação no mundo é grave, e é preciso agir para garantir o direito à Educação, alerta UNICEF em 24.01.2022. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/> Acesso em 26 jan 2022.
- ESBELL, Jaider. Autodecolonização: uma pesquisa pessoal para além do coletivo. Disponível em: <https://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/> Acesso em 2 dez. 2021.
- PARABÉNS a Francis Kéré, laureado em 2022 do Prêmio Pritzker de Arquitetura. Disponível em: <https://www.pritzkerprize.com/> Acesso em: 15 mar. 2022.
- FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo anuncia abertura da 34ª. Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://www.bienal.org.br/> . Acesso em 3 set 2021.
- GOVERNO do Estado de São Paulo. 100 Anos da Semana de Arte Moderna. São Paulo, disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/semana22/> Acesso em: 20 fev. 2022.

- GREAT Fire 1666: Great Fire on London in Minecraft. Disponível em:
<https://www.museumoflondon.org.uk/discover/great-fire-1666/> Acesso em 12 mar. 2022
- INSTITUTO de Estudos Brasileiros. Arquivo Mário de Andrade. Disponível em:
<https://www.ieb.usp.br/> Acesso em 11 mar. 2022.
- KALTENBACH, Frank. Francis Kéré: menos é mais na arquitetura. Disponível em:
<https://www.goethe.de/ins/br/pt/>. Acesso em: 15 fev. 2022
- LOURENÇO, Maria Cecília França. “Semana de 22: nem tudo foi arte”. Associação Brasileira de Criatividade e Inovação. São Paulo, 15 fev. 2022. Disponível em:
<https://www.youtu.be/R8r7u6rCCHQ/>.
- MAM no Minecraft. Disponível em: <https://mam.org.br/mam-no-minecraft/> Acesso em 21 jan. 2022.
- MEDEIROS, Jotabê. Morre Jaider Esbell, a espinha dorsal da Bienal de São Paulo. Site Amazônia Real. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/> Acesso em 2 dez. 2021.
- MILLER, Joe. British museum to be digitally recreated in Minecraft. Disponível em:
<https://www.bbc.com/news/technology-29281051/> Acesso em: 12 mar. 2022.
- NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: o sol no meio caminho”. *Novos estudos CEBRAP* (73): nov 2005. Disponível em: <https://www.doi.org/> Acesso em: 03 mar. 2022.
- PILARES de 22. Disponível em: <https://memorial.org.br/> Acesso em 20 fev. 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. Uma boa oportunidade? Entrevista em: 01.06.2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/> Acesso em: 10 mar. 2022.
- TATE Creates Minecraft Worlds inspired by art. Disponível em:
<https://www.tate.org.uk/> Acesso em 12 jan. 2022.
- TEATRO Municipal celebra o centenário da Semana de Arte moderna de 1922. São Paulo, fev. 2022, Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/> Acesso em: 12 jan. 2022.
- V & A Games and Activities. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/info/games-and-activities/> Acesso em: 15 jan. 2022.



O coletivo e o digital na arte de: COVID Latam e Opavivará

***Lo digital en el arte colectivo:
COVID Latam y Opavivará***

***The digital in collective art:
COVID Latam and Opavivará***

Regina Lara Silveira Mello

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

Leslye Revely dos Santos Arguello

*Centro de Comunicação e Letras
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
leslye.revely@gmail.com*

Resumo

O artigo apresenta os modos de produção de dois coletivos de arte latino-americanos que utilizam meios digitais. O COVID Latam, com suas fotografias, e o Opavivará, que desenvolve intervenções artísticas no espaço urbano e realiza o registro expandido no digital. Dessa forma, numa perspectiva de comparação, pretende-se considerar das práticas digitais em ambos às reflexões sobre receptividade e reprodutibilidade na exibição digital.

Palavras-Chave: Coletivos. Arte. Digital. Receptividade. Reprodutibilidade.

Resumen

El artículo presenta modos de producción utilizando lo digital de dos colectivos artísticos latinoamericanos. COVID Latam con sus trabajos de fotografía y Opavivará, que desarrolla sus intervenciones artísticas en el espacio urbano y realiza un registro digital ampliado. Así, en una perspectiva comparada, se pretende considerar el uso de lo digital en ambos, para las reflexiones de receptividad y reproducibilidad en la exhibición digital.

Palavras-Clave: Colectivos. Arte. Digital. Receptividad. Reproducibilidad.

Abstract

The article presents modes of production using the digital of two Latin American art collectives. COVID Latam with its photography works and Opavivará, which develops its artistic interventions in urban space and performs an expanded digital record. Thus, in a comparative perspective, it is intended to consider the use of digital in both, for the reflections of receptivity and reproducibility in the digital exhibition.

Keywords: Collectives. Art. Digital. Receptivity. Reproducibility.

INTRODUÇÃO

No momento de extrema tensão que a pandemia impôs ao mundo todo, as visões se modificaram pouco a pouco ao longo desse tempo, que foi se estendendo. Conforme a realidade era revelada em imagens, algo lá de fora vinha para dentro das casas nas telas dos diferentes dispositivos, para alguns, enquanto outros dependiam de fotos-denúncia que mostrassem, como um grito de socorro, a situação de penúria daqueles obrigados a escolher entre a fome e o vírus.

Desafiadas a pensar nas transformações que estão ocorrendo nas formas de comunicação trazidas pela era digital, apresentamos reflexões sobre os ambientes virtuais e o trabalho artístico de dois coletivos contemporâneos latino-americanos. Consideramos esses ambientes virtuais como plataformas de exibição de imagens para atingir públicos diversos com diferentes receptividades. Para a seleção desses coletivos levamos em conta o fato de ambos estarem ativos atualmente e a utilização das tecnologias virtuais como forma de registro, alcance e interação com o público.

A palavra coletivo vem do latim, "collectivus"¹, relativo ao que abrange ou compreende muitas pessoas, agrupamento; na biologia, seres da mesma espécie, usa-se também para designar o transporte coletivo, onde muitas pessoas podem se deslocar de forma conjunta. Na área teatral, o teatro de grupo é uma espécie de cartão de apresentação do artista, tanto no sentido de se posicionar, quanto na necessidade de se alinhar a seus pares. Para Verônica Veloso (2008)², a associação entre teatro e grupo é muito antiga, vem desde o teatro grego e a *commedia dell'arte* que combinavam a prática teatral ao ambiente íntimo, familiar e ao mesmo tempo público, onde as formações não eram imediatas, mas constituídas e firmadas através de um fator determinante e aglutinante: o tempo. Da palavra em italiano, *gruppo*³, que significa nó, conjunto, reunião, que para o teatro carrega sentido e traduz em unidade, nome, função e linguagem o desejo do grupo. Nas artes visuais, segundo a autora, o termo *coletivo* é mais usado que *grupo*, observando que sua formação não tem necessariamente uma ligação com o tempo, uma vez que a união se dá em nome de uma empreitada específica, um foco, um projeto, um local e artistas avulsos ou fixos flutuam nas composições que envolvem as obras, tanto duradouras quanto repentinas.

Ludmila Britto (2021), no livro "Verbetes moventes", obra-livro criada por artistas visuais, um dos verbetes é o termo coletivo, que além de trazer o significado do dicionário, apresenta extensões do termo nas esferas do fazer artístico:

Além da política, uma outra estética se faz presente na prática coletiva: no lugar do trabalho individual, surgem fazeres que intencionam participar ativamente do entorno sociopolítico e cultural, intervindo de maneira micropolítica em diferentes contextos (no meio urbano, por exemplo). Os fazeres coletivos, então, conclamam novos espaços para reflexão crítica e troca de experiências: é o instante da partilha e fricção entre diferentes pontos de vista. (BRITTO, 2021, p. 152).

¹ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/coletivo/>. Acesso em 10 de jan. de 2022.

² VELOSO, Verônica Gonçalves. Grupo ou coletivo - uma questão de tempo. Anais Portal ABRACE v. 9, n. 1, 2008. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1435>. Acesso em 5 de mar. de 2022.

³ Disponível em <https://www.etimo.it/?term=gruppo&find=Cerca>. Acesso de 19 de mar. de 2022.

A prática coletiva com partilhas e fricções age nos ambientes sociais e com isso, têm a possibilidade de inventar e ressignificar espaços e saberes; nesse jogo, sem certezas cristalizadas, relaciona-se com o diferente e pode promover a dilatação de ações diversas. Para De Masi (2005, p. 23), criar em coletivo significa perceber que é inútil distinguir as contribuições pessoais de cada envolvido, pois a grandeza da invenção está justamente nas ideias colocadas em conjunto, como nos concertos de jazz, no roteiro de um filme ou na criação de um software. Os coletivos de artes visuais têm na partilha, a característica das ideias formadas, em constante confronto com o(s) outro(s).

Os dois coletivos aqui apresentados pousam olhares diversos no que se refere ao uso da tecnologia no trabalho artístico, tanto do ponto de vista processual quanto no momento da receptividade do público. O objetivo é comparar essas maneiras do digital nas suas produções pensando especialmente o conceito de espectador emancipado, conforme Jacques Racière (2010), de arte participativa de acordo com Claire Bishop (2012) e de reprodutibilidade da obra de arte em Walter Benjamin (2012). Os coletivos serão analisados nos formatos de exibição, como postagens disponíveis nas respectivas redes sociais de cada grupo, sites e entrevistas realizadas com artistas participantes.

A RECEPTIVIDADE, A REPRODUTIBILIDADE E O DIGITAL

Na obra *O espectador emancipado*, o filósofo Jacques Rancière (2010) elabora o conceito de receptividade e nos apresenta reflexões sobre a emancipação intelectual do público. Dessa forma constituímos parâmetros para verificar se, naquelas produções artísticas que estamos analisando, houve a promoção de um contato de forma contemplativa e passiva ou abriram-se estímulos para conscientização e a ação.

Rancière (2010) cita o teatro ao afirmar que um espetáculo, quando pressupõe um público, estabelece lados que colocam o espectador em diferentes formas de participação. De um lado, poderia haver um embrutecimento do seu estado, quando este fica apenas fascinado pela aparência dos personagens em cena, provocando seu estranhamento e entorpecimento. Por outro lado, mais ativo, o espectador é encarado como um investigador, ou seja, entra na busca de suas próprias avaliações e razões, não é imóvel, mas sim emancipado. Como exemplo, compara o teatro épico de Bertold Brecht e o teatro da crueldade de Antonin Artaud, mostrando que no primeiro o espectador deve tomar distância e no outro deve perder toda a distância, apresentando características da participação direta. O espectador emancipado é aquele que quebra a distância entre o que atua e o que olha a cena, percebendo que no momento do encontro todos fazem parte de um coletivo: “Este é o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre os indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2010, p. 31).

No lugar do público passivo de espectadores entorpecidos pela cena, surge o corpo ativo e presente como princípio de interação, como forma comunitária de relacionamentos. O autor usa o teatro como exemplo, mas poderia ser a performance, a dança, entre outros espetáculos que coloquem as pessoas para tomar consciência de sua situação, permitindo a discussão dos diversos interesses de maneira corporal e presencial. No teatro de Artaud, como referência, a comunidade é colocada num lugar de posse de suas próprias energias durante a encenação. Portanto a recepção da obra, nessa visão, tem em conta a participação ativa e direta dos públicos envolvidos, os campos da arte e da política estão comprometidos,

pensando numa obra que não está encerrada em si mesma, mas continua a repercutir conforme necessidades coletivas.

Segundo Rancière a eficácia da arte não estaria na transmissão de mensagens, em oferecer modelos e contramodelos de comportamento ou até mesmo ensinar a decifrar as representações, mas na disposição e abertura dos corpos em se relacionar, nos recortes dos espaços e tempos singulares que definem maneiras de estar juntos ou separados, dentro ou fora, próximos ou distantes, sempre respeitando os modos de ser da comunidade (2010, p. 57). Portanto, pensar a arte sem a questão da representação, que não separa a cena real da performance artística e da vida coletiva.

Ao observar a arte somente pelo aspecto da representação, como um objeto passivo, o seu efeito está nivelado com uma hierarquia social onde aqueles que possuem uma capacidade intelectual ativa, qualificados para produzir e mediar, dominam os que assistem a arte numa relação de passividade. Do contrário, as formas de experiências estéticas que promovem aspectos participativos criam outras maneiras de conexão, ritmos de apreensão, novas escolas e individualidades. O público envolvido configura uma maneira específica de fazer política, formando tecidos e possibilidades de sujeitos emancipados, num desejo de criar mundos incorporando os anônimos. E isso pode acontecer nos encontros, nas manifestações, nos diferentes tipos de colaboração entre pessoas, nos jogos, nas festas, nos lugares de convívio, ou seja, em modos de contato e invenção de relações. O "formar-ação", de acordo com Rancière (2010, p. 72), ou "formar-vínculos" substitui a expressão "obra vista", na medida em que se vê a arte fora de si mesma. Nesse aspecto, o conceito de exibição é substituído por relação e emancipação do espectador, e a receptividade não encerra no momento que o espectador encontra a obra, mas nas conexões durante-e-pós-obra, além disso, nas criações dos espectadores que possibilitam novas obras e reflexões.

As relações durante e pós-obra influenciam a receptividade tornando-a mais complexa, pois inevitavelmente envolvem características políticas e sociais de todo o processo. O alcance, a quem, como e as ferramentas de relacionamentos envolvidos

constituem esse tecido que o autor nos aponta. Além disso, o conceito de obra única e original também é revisado, pois a obra é dissolvida nas relações: não mais única e original, mas plural, reproduzível e coletiva.

A reprodutibilidade técnica, conforme Walter Benjamin (2012), questiona o conceito de autenticidade e originalidade da obra, que não seriam mais aplicáveis à produção artística. Uma vez que a reprodução, no aspecto quantitativo da obra de arte que passa a ser reproduzível em massa, atinge também características qualitativas no seu modo de exibição, pois confere novos valores às obras de arte pelo seu poder de alcance e acesso.

As repetições e múltiplas possibilidades de reprodução colocam a arte como algo acessível e poderia se tornar um grande instrumento político. Apesar de Benjamin (2012) acreditar, na década de 1930, que o homem ainda não estaria preparado para lidar com a tecnologia como bem social igualitário. A aura estabelecida no lugar da magia e sacralidade passa a se constituir através das circunstâncias de relacionamento, incorporando o que acontece entre a arte e o público. Segundo o autor a aura dá lugar, com a reprodução das obras, à nova função da arte, uma práxis política, pois tem mais alcance, mais expectativas de encontro e partilha, sobretudo em quantidade e velocidade.

Em reflexões mais recentes, vivendo em um mundo possibilidades técnicas muito ampliadas, Nicolas Bourriaud (2012) nos aponta os aspectos relacionais da própria tecnologia, observando que esta abre espaço a uma nova aura na intersecção social entre arte e público. A aura acontecerá nas associações livres a partir dos efeitos comunitários proporcionados pelos artistas, numa esfera de lançar a ação e acreditar que a continuidade e os desdobramentos poderiam ser irrefreáveis. A tentativa dos artistas em coletivo, ao operarem o virtual, requer que utilizem a arte como instrumento político e social.

No cruzamento dos conceitos de receptividade, que pensa o espectador emancipado, e das múltiplas possibilidades de reprodução técnica da obra de arte, o ambiente digital caracteriza-se por uma grande plataforma de memória e disponibilidade de imagens ao público envolvido, pois nesse espaço virtual o espectador independente

escolhe navegar por esse ou aquele link entre as infinitas repetições de imagens. Conforme Arantes (2019), as artes migradas para o digital estabelecem novas maneiras de armazenamento e exibição, porém estão condicionadas às programações da linguagem cibernética:

Esta expansão do campo artístico, acrescida das obras de arte colaborativas, participativas, efêmeras, midiáticas sinalizam, portanto, para novas formas de documentar, catalogar e preservar as obras de arte. Acrescentem-se, a este breve relato, as obras digitais que demandam, muitas vezes, por processos de emulação, por se tratar de produções suscetíveis a uma obsolescência ‘programada’ nas tecnologias utilizadas. (ARANTES, 2019, p. 74).

E, nesse sentido, a leitura das obras no formato digital estabelece parâmetros que devem ser considerados na descrição e análise de cada ação artística. Os coletivos de arte aqui estudados, Opavivará e COVID Latam nos convidam, através de suas obras, a refletir sobre o envolvimento do público em diferentes plataformas.

OPAVIVARÁ: DIGITAL, REGISTRO E MEMÓRIA

O coletivo carioca Opavivará nasceu em 2005, atualmente conta com quatro artistas⁴ no seu núcleo principal e suas obras são pautadas pela ideia de experiência coletiva. São chamadas pelos integrantes de “dispositivos relacionais”, instigam a participação do público em contato direto, corporal e relacional. Uma das ações chamada de Flora Treme (2017), apresenta um instrumento musical de percussão que resulta numa grande bateria; mas ao invés de tamborins, são colocados painéis e utensílios de cozinha, remetendo simbolicamente à cultura popular brasileira e ao momento político onde esses objetos foram usados como protesto. O título da obra faz referência à frase proferida pelo público no contexto político em que Michel Temer, vice da presidente da república Dilma Rousseff, assumiu o governo no Brasil, em dezembro de 2017; além da sentença, o bater painéis na janela caracterizou essa manifestação popular descontente com o aquele governo. O objeto criado pelos

⁴ Julio Callado, Domingos Guimaraens, Ynaiê Dawson e Daniel Toledo.

artistas do coletivo lembra a forma de uma árvore, os utensílios de cozinha estão dispostos para serem tocados e o nome da obra faz um trocadilho inspirado na expressão popular "Fora Temer", neste caso intitulada *Flora Treme*:

O público é fortemente encorajado a se incorporar à experiência tocando os instrumentos coletivamente no ritmo que desejarem. O nome desta obra remete a sua forma arbórea, que cria uma flora que treme na percussão dos batedores, além de ser um anagrama da frase de protesto mais ouvida desde o golpe que colocou no poder Michel Temer: FORA TEMER! (SITE OPAVIVARÁ, 2017).

Na mesma linha e no mesmo ano, o grupo foi convidado a fazer uma performance em Nova York, no Museu Guggenheim, que batizou Batuque na Cozinha: as pessoas poderiam se vestir, como uma banda organizada e tocar um instrumento num movimento livre de intervenções e participações sonoras.



Figura 1: *Flora Treme*
Fonte: Site Opavivará⁵.

Na mesma linha e no mesmo ano, o grupo foi convidado a fazer uma performance em Nova York, no Museu Guggenheim, que batizou Batuque na Cozinha: as pessoas poderiam se vestir, como uma banda organizada e tocar um instrumento num movimento livre de intervenções e participações sonoras.

⁵ Disponível em <http://opavivara.com.br/> Acesso em 03 de março de 2022.



Figura 2: Batuque na Cozinha
Fonte: Site Opavivará.

Nas fotos acima, as duas ações diretas que utilizam a experimentação tátil, sonora e visual do público, colocam o espectador numa posição de emancipado, uma vez que ele escolhe manipular ou não os instrumentos na medida em que considera conveniente e, no caso, da obra *Batuque na Cozinha*, é possível se deslocar em atitudes de livre expressão, ou seja, o público tem um protagonismo ativo e não é um mero contemplador ou realiza uma simples interação.

A festa e o prazer são fatores determinantes na obra do coletivo pois instigam a participação, tornando-a convidativa, envolvendo a cultura popular e a colagem de elementos para constituir a obra. Nessa ação, o que está disponível em registro são as fotos e pequenos vídeos pontuais. As pessoas que não estavam presentes conseguem acompanhar o que foi o evento através das imagens, mas não alcançam a dimensão do que é ter a experiência em si, uma vez que o corpo em contato é processo imprescindível na manipulação da obra. Aqui entram em contradição e ao mesmo tempo se complementam os recursos de receptividade e reprodutibilidade. Se analisarmos a ideia de espectador emancipado como algo direto e extremamente interativo, deveríamos pensar numa receptividade ativa, interativa que convida o público a criar também.

Porém, quando essa ação é registrada e arquivada nos ambientes digitais, as imagens não substituem a experiência presencial, mas proporcionam, através da sua

reprodução, acessos diversos, alcançando públicos em distância de tempo e espaço imensuráveis, oferecendo à obra um lugar de armazenamento e interação. E nesse segundo momento, nos referimos a Benjamin (2012), ao perceber que o alcance de algo que proporciona reflexão e conscientização entra na esfera da prática política. O dispositivo relacional ativado num site, vídeo ou publicação de fotos está na dimensão de alcance em grande escala da obra, do contato com o tema e com o conceito em si, sem a comunicação tátil e sensorial, mas com a possibilidade de estar em zonas improváveis, se considerarmos somente o presencial.

Quando o grupo apresentou uma obra de longa duração, como a proposta realizada na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, maio e junho de 2012, colocou neste espaço público um ambiente de cozinha com fogão, mesa, cadeiras, alimentos, pia etc. à disposição dos pedestres interessados. Esta ação gerou vídeos e, nesse caso, o vídeo teve um papel de reprodutibilidade importante na receptividade do público. Uma vez que a ação durou 2 meses, acreditamos que mesmo os participantes presenciais, não tiveram a possibilidade de ver o todo. Assim, os vídeos na internet mostram o que foi a ação de forma resumida e na sua totalidade, o público não só como participante, mas narrador protagonista da ação, oferecendo ao espectador do vídeo uma visão parcial que traz a conscientização e o conhecimento daquele ato. Com a reprodução da obra dessa maneira digital, é possível entrar em contato com a obra, visualizar o que aconteceu e ainda obter uma visão do público na sua interação com a leitura de comentários e compartilhamentos.

Numa perspectiva ainda mais abrangente do uso do digital, temos a obra Moitará, que também aconteceu por um tempo longo e possui o registro das suas ações num grande diário a disposição, alojado dentro de um blog⁶. Essa obra consistiu na ação de trocar 900 moedas produzidas em argila pelo coletivo, batizadas de Moitará, palavra em tupi que nomeia um ritual indígena frequente no Parque Xingu, em que se trocavam coisas entre diferentes aldeias.

⁶ Disponível em <https://moitara.wordpress.com/> Acesso em 03 de mar. de 2022.

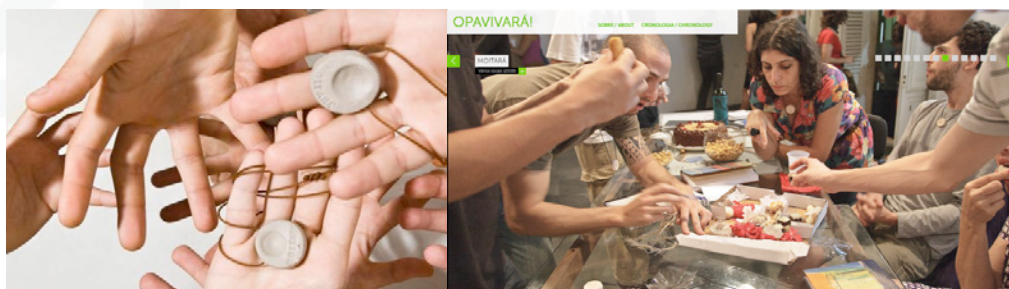


Figura 3: Moitará
Fonte: Site Opavivará ⁷.

Nesta ação artística, o grupo convida à troca da moeda e faz propostas a públicos de espaços diversos, armando uma mesa ou simplesmente em diálogos espontâneos do dia-a-dia, propondo que as pessoas ofereçam algo simbólico e com significado. A troca não é somente material, pode ser simbólica ou um grande gesto, mas a ideia é entender a dimensão da transação em coletivo, estimulando e ampliando a concepção de permuta. Os artistas registram cada interação no blog, escrevendo histórias, relatos, colocando fotos e, na medida do possível, nomeando o público que participou desse momento. A ação se deu junto com outro coletivo chamado Grupo Um (que não está mais ativo) e passou por lugares como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Londres, Paris, Recife, Olinda, Minas Gerais, Bogotá, Israel, entre outros, realizando essa atividade de forma artística, pois as moedas não são regidas pelo mercado, mas por um campo aberto de negociações diversas e ideológicas, de forma espontânea, com um público emancipado que decide e interage de maneira colaborativa e simbólica. Na primeira postagem do blog em 10/06/2008, há um anúncio de que serão publicados textos das trocas, depois uma apresentação da palavra Moitará explicando o seu sentido e uma frase fazendo uma alusão a quem viveu a troca e quem está agora acompanhando pelo blog: “Quem viver verá. E quem

⁷ Disponível em <http://opavivara.com.br/> Acesso em 03 de março de 2022.

não presenciar poderá imaginar lendo esta oca-blog na aldeia global” (blog⁸.MOITARÁ, 2008).

O nome do coletivo, Opavivará, vem de uma exclamação sonora sem um significado literal, mas que remete às línguas de culturas dos povos originários yorubá-tupinagô-guarani. Assim como *Batuque na Cozinha*, *Flora Treme*, *Moitará*, *Cozinha Coletiva*, suas obras trabalham com elementos do cotidiano, objetos de uso comum ativados em espaços urbanos como transportes coletivos, redes comunitárias, cartões-postais gratuitos, cangas com frases, interferências diversas nos ambientes que convidam de forma prazerosa e popular o público a não só participar, mas ser um criador ativo nas propostas a partir do momento que entra em contato com o dispositivo.

Ludmila Britto (2017) aponta que, é nesse constante fazer-se que as obras do coletivo se constituem como acontecimentos multifacetados, com elementos comuns do cotidiano, promovendo o encontro e a colaboração para, num esforço conjunto e contínuo, criar comunidades efêmeras de participantes desconhecidos, como em outra obra do Opavivará de 2010, denominada Transporte coletivo: um objeto móvel com 30 pessoas, que pedalam juntas pelo espaço da cidade, subvertendo toda a lógica de mobilidade estabelecida.

Os artistas deixam claras as intenções como grupo, nos remetendo ao pensamento de Hélio Oiticica: a arte não mais como provocadora contemplativa, mas motivadora de criações. Além da colagem como característica do processo criativo, eles enfatizam o aspecto popular da obra, pois almejam alcançar o maior número de pessoas possível nas suas ações e percebem que os elementos populares, reconhecíveis e cotidianos garantem esse alcance, pois qualquer pessoa estabelece uma relação direta com esses objetos. Nesse aspecto da cultura popular, os povos originários são inspiradores para os elementos utilizados garantirem reconhecimentos, valorizações e reafirmações de sua importância social.

⁸ Disponível em <https://moitara.wordpress.com/> Acesso em 16 de mar. de 2022.

A técnica da colagem é algo que atravessa todos os trabalhos do grupo, conforme entrevista concedida às autoras, considerando atuar no campo expandido dos objetos e conceitos. Ao mesmo tempo, um objeto conhecido facilita o caráter convidativo do grupo e a receptividade da obra, pois traz o público para participar em algum nível de reconhecimento, com uma experiência de prazer e festa, proporcionando participações e envolvimento diversos. A ideia do coletivo Opavivará é que o público se aproprie desse acontecimento sem intermediações, manuais ou roteiros.

O corpo, o envolvimento presencial e direto com o público é uma façanha do grupo. Na entrevista comentam que o momento de isolamento social, devido à pandemia, é praticamente um tempo anti-opavivará, pois é no contato que as obras estabelecem a força das relações. E dessa forma, os dispositivos com possibilidade de se tornarem virais alcançam a potência da vacina para provocar os contágios artísticos. Porém o coletivo, quando foi realizada a entrevista (dezembro 2020), reconhecia que ainda não tinha a dimensão do que o virtual poderia proporcionar às suas obras, que atingem naquele momento o caráter de registro digital do visual, e percebem que o presencial é a força maior das suas obras:

A coisa do virtual, eu acho que a gente tem uma resistência ainda para entender como é que o nosso trabalho pode existir no campo virtual. É claro que tem uma dimensão virtual - o Moitará é um exemplo disso, é um pouco, assim, a história, são registros; a gente tem o nosso site com vídeos; a gente tem as nossas redes sociais, onde a gente publica desde divulgações até registros, enfim, compartilha coisas mil, mas tem uma dimensão do trabalho que necessariamente se dá no corpo a corpo, que necessariamente precisa desse contato e dessa experiência do corpo coletivo, porque a gente acredita que tem algo nessa experiência que o corpo se faz necessário. (OPAVIVARA, 2020, entrevista às autoras).

O site do coletivo, por ser tratado no ciberespaço como um ambiente fixo e com credibilidade, possui, logo na primeira página, imagens de todas as obras realizadas até o momento. O coletivo percebe que todas as criações se somam numa só, pois têm ligações, e o site traduz esse sentimento ao produzir um mosaico com fotos-fragmentos de todas; ou seja, ao entrar no site, já se tem uma percepção de todo o

trabalho do coletivo; apesar da separação em outras subpáginas mostrando que cada obra é única, com título, informações, locais, participações variadas, todas têm algo em comum, formam um tecido coerente no virtual. Além dessa disposição de imagens e colagens de cada ação artística, o mosaico se movimenta numa animação dinâmica e expressiva.

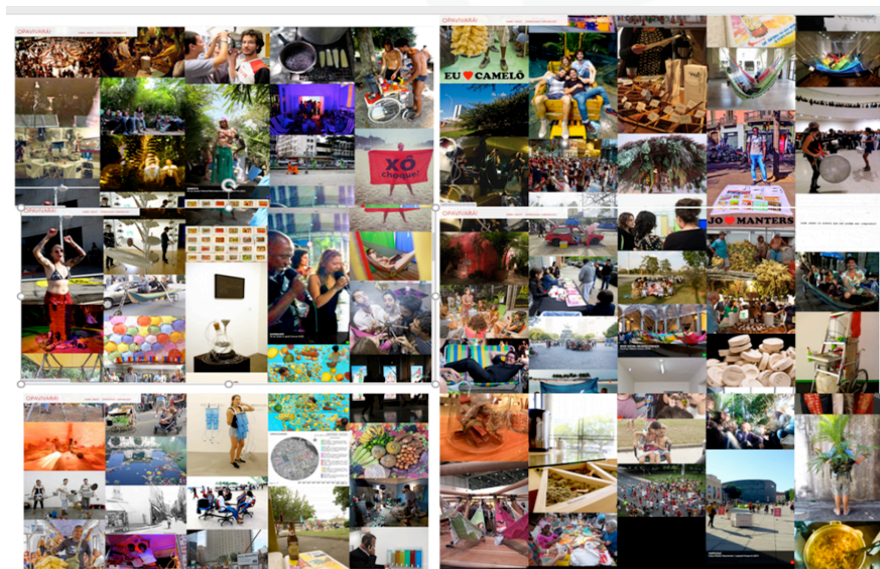


Figura 4: Primeira página do site Opavivará
Fonte: Site Opavivará⁹.

E nessa experiência de corpo coletivo as obras ganham novas dimensões, muito além do controle de meras exibições formalizadas e concentradas no mesmo espaço ou plataforma, pois excedem em significados. Nesse balanço entre a arte pública e o social tudo transborda, gerando relações entre questões sociais e artísticas, e acaba sendo reconhecida como arte comprometida. Conforme Bishop (2012), ações engajadas em arte produzem tecidos sociais revelados nos aspectos criativos e participativos onde a questão estética é secundária, pois o interesse não é “expor” a obra mas usá-la como base para criar novas relações entre pessoas. A intencionalidade aqui pretende focar nos processos, na busca de valores, no

⁹ Disponível em <http://opavivara.com.br/> Acesso em 16 de março de 2022.

conjunto de filosofias e na ação política paradoxalmente ao sentido da arte como produto em exposição.

COVID Latam

O coletivo COVID Latam surgiu a partir de uma necessidade do fotógrafo argentino Sebastian Gil Miranda de trocar e produzir em coletivo imagens que traduzissem a situação da América Latina nesse momento especial de possíveis contágios e problemáticas sociais, quando o isolamento nos atravessou em 2020. Sebastian entrou em contato com conhecidos latino-americanos, fotógrafos, que abraçaram a ideia e chamaram mais artistas, 18 pessoas no total, sendo 9 homens e 9 mulheres, pois desejavam também a equidade de gênero. Configuraram um grupo auto descrito como 18 contra 1, em alusão à COVID 19, produzindo imagens nesse momento da pandemia¹⁰.

O movimento inicial e principal de postagem de fotografias aconteceu na plataforma Instagram. A curadoria das postagens era feita de forma coletiva em reuniões semanais online. Em dados atualizados, março de 2022, o perfil do Instagram do coletivo COVID Latam contava com 1012 publicações entre fotos, notícias e comunicações diversas. Hoje são 22.200 seguidores neste perfil da rede, que tem como força a exibição de imagens em rolamento, onde verifica-se um grande agrupamento de fotografias.

¹⁰ Artistas: Sebastian Gil Miranda (Argentina); Fred Ramos (Mexico-El Salvador); Rafael Vilela (Brasil), Daniele Volpe (Guatemala- Honduras); Glorianna Ximendaz (Costa Rica); Matilde Campodónico (Uruguay); Johanna Andrea Alarcón Alvarez (Ecuador); Sara Aliaga Ticona (Bolívia); Andrea Hernández Briceño (Venezuela); Federico Rios (Colombia); Eliana Aponte (Cuba); Rodrigo Abd (Peru); Pablo Piovano (Argentina); Fabiola Ferrero (Colombia). (RED FLAG, 2021).

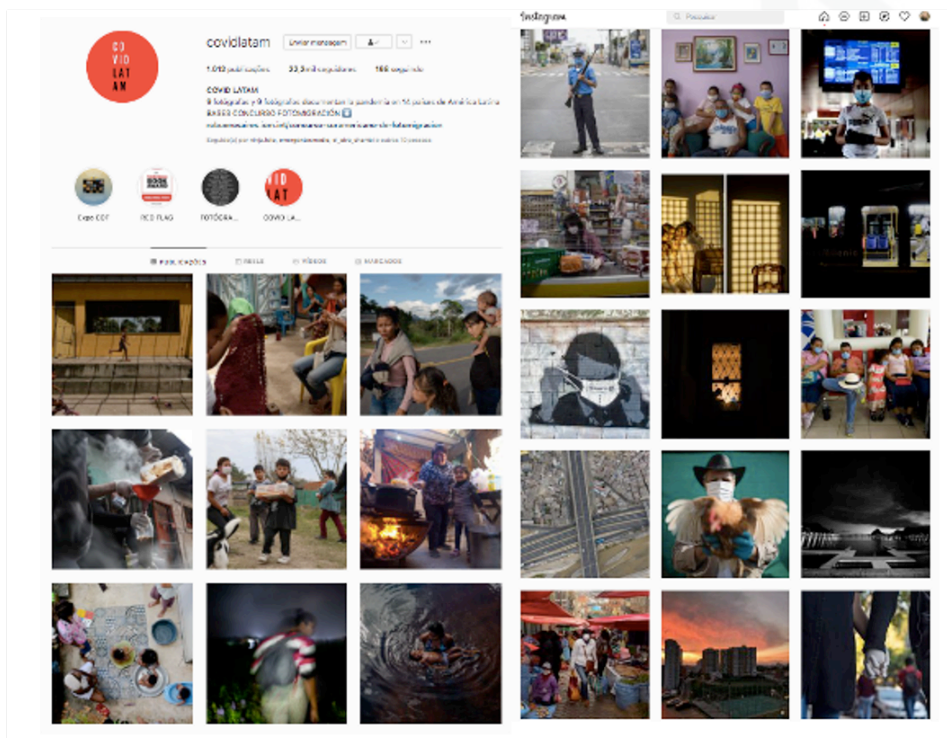


Figura 5: Instagram COVID Latam
Fonte: Instagram COVID Latam¹¹.

A primeira publicação na página aconteceu em 24 de março de 2020 e contou com uma foto de San José, Costa Rica, da fotógrafa Glorianna Ximendaz. A imagem mostra um homem olhando pela janela e o texto da postagem narra o momento de incerteza e dúvida que atinge a todos nesse período. Depois dessa imagem, o que se segue é um diário de imagens e textos cujas temáticas mais fortes giram em torno da questão da desigualdade social que só cresceu na América Latina, além dos problemas de migrações, migração reversa, catástrofes naturais, crises climáticas, pobreza, tristeza, morte, entre outros.

Concomitantemente às publicações do coletivo, o jornal *The New York Times* publica um texto apresentando o coletivo, com o título "Esta es latinoamericana"¹², em 22/04/2020, mostra algumas imagens e levanta questões do contexto:

¹¹ Disponível em <https://www.instagram.com/covidlatam/> Acesso em 19 de mar. de 2022

Somos un colectivo de 18 fotógrafos latinoamericanos —9 hombres y 9 mujeres—, distribuidos en distintas ciudades y países de la región. Aludimos, simbólicamente, al número 19 de la COVID: 18 fotógrafos registramos un virus. Afectados y atravesados con dureza por esta pandemia, decidimos unir fuerzas. Tomamos nuestras cámaras y salimos a la calle o al interior de nuestras casas a registrar lo que pasa en nuestra parte del mundo. (COVID LATAM, 2020).

Nesse texto o COVID Latam relata que a mudança é mundial e que afeta diretamente o ofício do fotógrafo, cujo trabalho é olhar o mundo e neste momento estão todos confinados. Por isso, muitos olhares, sobretudo os iniciais, retratam a vida doméstica e íntima e, aos poucos, com as saídas necessárias, levam suas câmeras para registrar os arredores. Todos pretendem usar as fotografias como uma ferramenta que leve a reflexões voltadas ao sofrimento da América Latina nesse momento. Ao contrário do Opavivará, é no digital que a arte do COVID Latam se constitui e chega ao público, quando todos estão confinados em casa, o que se vê no Instagram é um mosaico de imagens e reflexões, temas fortes e atuais da situação do artista e da população dos respectivos países. Os temas coincidem e as imagens até parecem conversar umas com as outras, numa dança iconográfica de um continente que ainda possui muitas dificuldades sociais.

Nas fotografias há os trabalhadores informais, sem opção de ficar em casa, uma vez que o raciocínio de passar fome é pior do que o risco de contrair o vírus. Surgem posts com fotos e frases como "Não morreremos de fome ou de vírus", na Argentina, ou "Estamos com fome" na Colômbia, ou ainda em Quito, Equador, manifestantes protestam: "Queremos comida e não bala". Vendedores de rua, malabaristas, flanelinhas, entregadores de flores, ambulantes em geral, são protagonistas de ruas vazias. Como um vendedor de flores em Havana, Cuba, sai porque precisa ganhar o pão e, da mesma forma, trabalhadores de serviços essenciais, pernoitando dentro dos carros, pois precisam atravessar a fronteira México e Estados Unidos.

¹² Disponível em <https://www.instagram.com/covidlatam/> Acesso em 15 de mar. de 2022

As fotos ganharam visibilidade, foram publicadas na mídia internacional como o *The New York Times*, BBC, CNN, ganharam prêmios de fotojornalismo como o FotoEvidence de 2021, o que proporcionou a publicação de 1000 exemplares do livro *Red Flag* (2021), com apresentação escrita por Jon Lee Anderson e textos com depoimentos dos artistas organizados por Alice Driver e Marcela Turati, que relatam o processo de constituição deste coletivo, entre outras experiências. Nos textos entre as imagens, é possível acompanhar, de forma poética, a relação do artista antes e depois do momento congelado na foto, assim como a relação com o público participante. O nome do livro faz menção às bandeiras vermelhas colocadas nas janelas pela população colombiana em sinal de protesto e pedindo ajuda devido a situação do Covid 19, pois não tinham dinheiro e nem comida durante o isolamento obrigatório; com essa situação, uma série de fotos de pessoas erguendo panos vermelhos como símbolo desse ato, um pedido de socorro.



Figura 5: Bogotá-Colômbia. Autor: Federico Rios
Fonte: Instagram COVID Latam¹³.

O coletivo também realizou exposições presenciais na Argentina e no Uruguai com imagens registradas nos stories da página do Instagram. A exposição presencial foi

¹³ Disponível em <https://www.instagram.com/covidlatam/> Acesso em 19 de mar. de 2022

montada ao ar livre e registrada em vídeo para publicação na mídia social. Conforme Jon Lee Anderson escreve no texto de apresentação do livro *Red Flag* (2021), as fotos postadas na rede mostram cidades vazias, trabalhadores sem a opção do isolamento, fileiras de sepulturas nos cemitérios, mortos sem qualquer dignidade, intercaladas porém com sinais de resistência de uma população que luta na lama da vulnerabilidade e que tenta achar lastros de esperança e alegria para continuar.

As imagens carregam muitas semelhanças pois, as áreas mais carentes revelam que o vírus é um dos muitos males latino-americanos, além da ausência de eletricidade, sem água nem geladeira para armazenar a comida. Os fotógrafos e as imagens do COVID Latam continuam denunciando que América Latina é uma terra com desigualdades brutais, com governos incapazes de conter o desemprego, a proliferação dos sem-teto e a angústia coletiva aumenta. Quando acontecem manifestações na luta contínua pela sobrevivência, a resposta do Estado segue na truculência das balas de borracha e do gás lacrimogêneo. Nos ambientes domésticos, a morte de entes queridos dentro das casas marca a ferida aberta latino-americana.

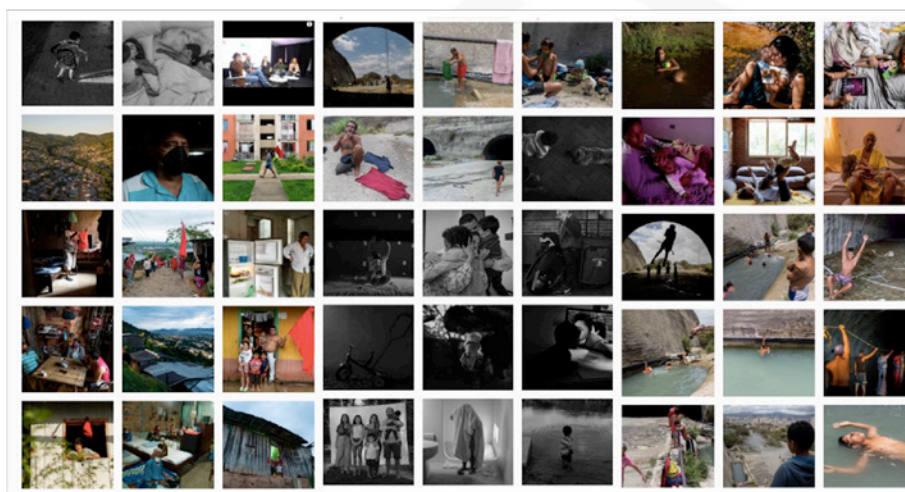


Figura 6: Imagens do InstagramCOVID Latam
Fonte: Instagram COVID Latam¹⁴.

¹⁴ Disponível em <https://www.instagram.com/covidlatam/> Acesso em 19 de mar. de 2022

Essas imagens, em mosaico, coladas nas redes sociais, somam-se como voz coletiva de denúncia e desconforto com a situação. Os artistas numa situação de isolamento sentiram a necessidade de usar, em caráter de urgência, sua câmera como arma para se posicionar no momento. A escolha das fotos segue uma dinâmica semanal de reuniões para analisar o conteúdo depositado numa pasta do Google Drive, de uso comum, em que os artistas postavam suas fotos assim que as produziam. De maneira prática e veloz, o ambiente virtual serviu de ateliê e espaço de exibição com o propósito de alcançar o maior número de pessoas possível. As fotos são queixas e notificações da situação cultural relatadas de forma jornalística e poética. O conjunto da obra e a força da ação, a reprodução de imagens, a utilização do dispositivo técnico e a ferramenta necessária colaboram não só do ponto de vista do alcance, mas no debate estético e simbólico envolvendo arte e política.

A receptividade do público pode ser analisada como um espectador menos emancipado, segundo conceito estabelecido por Rancière, pois este não cria junto com o coletivo as fotos, mas pode manipular, compartilhar, comentar sobre essa produção de imagens que também o atravessa, comove e diz respeito a sua realidade direta. Dessa forma, o digital para o COVID Latam foi a plataforma principal de exibição, posteriormente aberta à participação de outros fotógrafos, ampliando o número de artistas e a capacidade de produção, e fizeram a diferença neste momento de isolamento. O digital foi a solução para unir artistas e exibir produções em tempo real com a receptividade do público aberta e direta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois coletivos apresentados nesta reflexão utilizam o meio digital com diferentes possibilidades de interação e exibição. O Opavivará como registro e exibição da totalidade de suas ações presenciais e físicas, considerando principalmente seu site e blog. O COVID Latam nasceu no digital, no momento extremo de isolamento social, recorre ao Instagram como rede de propagação e exibição de fotos de vários dos seus artistas, e atualmente convidados, para

mostrar, de forma colaborativa e aberta, sua diversidade de imagens críticas e poéticas sobre a situação da América Latina.

Ambos são coletivos artísticos e nasceram apostando no criar em conjunto como possibilidade de conscientização e proposição de ações a partir de suas obras, se valem do digital como registro e exibição. Porém, o Opavivará tem sua força na participação direta e física, especialmente através dos seus objetos, propondo a interação com o público no relacionamento corporal. O COVID Latam usa o digital como ponte entre artistas e públicos buscando novas formas de conexão além da mera exibição e recepção passiva, com propostas de relação e interação. As imagens postadas pelos dois coletivos, no digital, reproduzem em grande escala de visualização as mensagens agregadas às fotos, que consideram a receptividade como uma das muitas etapas do público, atualmente em pleno processo de emancipação. Conforme Vitor Hugo, citado por Amanda Ruggiero na chamada da Revista ARA 12, sentimos o que parecia uma intuição, crescer e se fortalecer como “pressentimento de que o pensamento humano, mudando de forma, mudaria de modo de expressão”.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ARANTES, Priscilla. Museu-Interface: a implosão do cubo branco e a museologia radical. In: GOBIRA, Pablo (org). *A memória do digital e outras questões das artes e museologia*. Belo Horizonte: Ed. UEMG, 2019.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Porto Alegre: Zouk, 2012[1936].

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: New Left Books, 2012.

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

BRITTO, Ludmila. *Arte Colaborativa na cidade: um estudo de caso dos coletivos: PORO, GIA e OPAVIVARÁ*. Tese (doutorado) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

_____. Coletivo. In: KRUCKEN, Lia & LINKE, Ines (org.). *Verbetes Moventes*. Salvador: Laboratório de Livros, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RUGGIERO, Amanda Saba. *Chamada Aberta ARA YMÃ 12 Artes: outros modos de produção e recepção?* Revista ARA. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/annoucement/view/1236>. Acesso em: 16 mar. 2022.

VELOSO, Verônica Gonçalves. Grupo ou coletivo- uma questão de tempo. In *Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação*. Anais ABRACE v. 9, n. 1, 2008. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1435>. Acesso em 5 de mar. de 2022

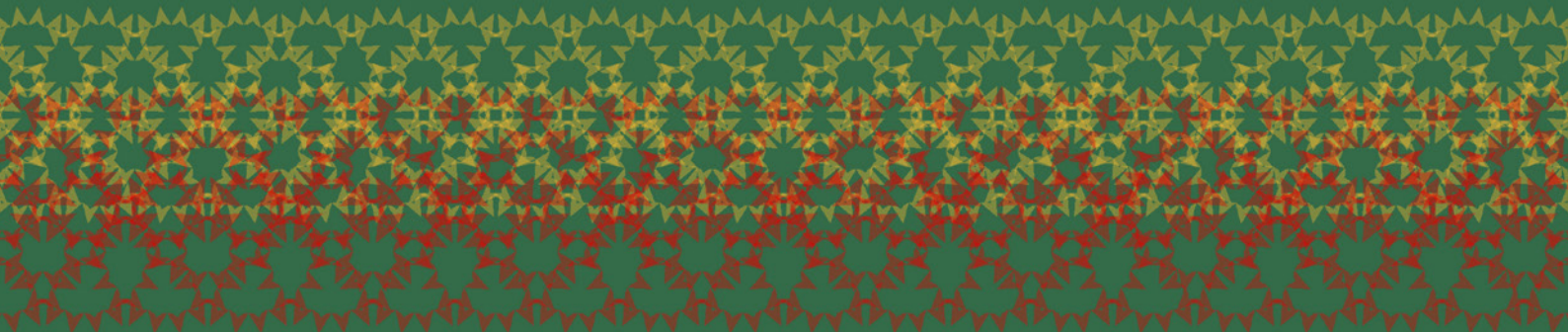
Fontes eletrônicas e sites

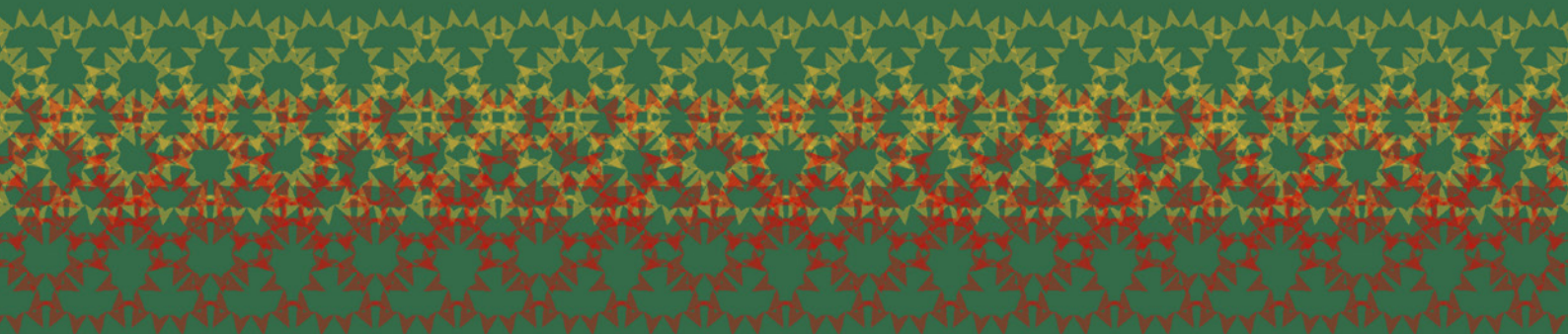
www.opavivara.com.br

<https://www.instagram.com/covidlatam>

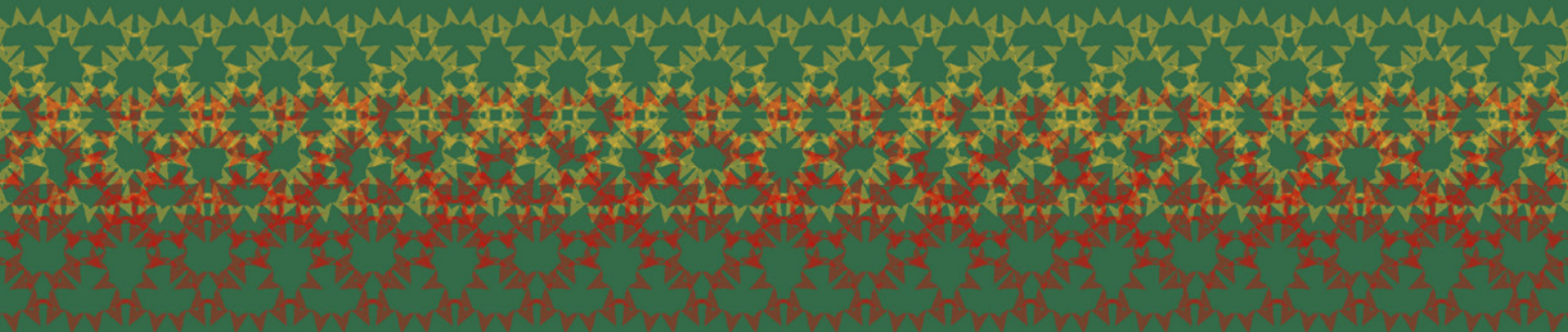
<https://moitara.wordpress.com>

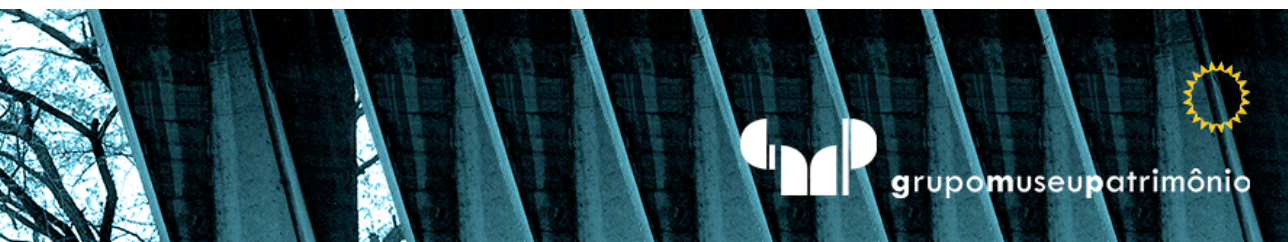
ARTIGOS/ENSAIOS





Criação e Arte Contemporânea





As sombras de Laoximen (fragmento)

Las sombras de Laoximen (fragmento)

The Shadows of Laoximen (fragment)

André Leite Coelho

*Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica ECA USP,
São Paulo, Brasil. coelho.andre.leite@gmail.com*

Resumo

Este ensaio fotográfico¹ investiga a paisagem contemporânea de cidades chinesas, especialmente no que diz respeito à presença de imagens nos espaços urbanos. Na série, a fotografia é utilizada para refletir — tanto num sentido conotativo quanto denotativo — sobre as tensões entre realidade e representação na conjuntura atual do capitalismo globalizado.

Palavras-Chave: Fotografia. Artes visuais. Ensaio fotográfico. China. Paisagem.

Resumen

Este ensayo fotográfico investiga el paisaje contemporáneo de ciudades chinas, especialmente en lo que se refiere a la presencia de imágenes en los espacios urbanos. En la serie, la fotografía se utiliza para reflexionar — tanto en sentido connotativo como denotativo — sobre las tensiones entre realidad y representación en la coyuntura actual del capitalismo globalizado.

Palavras-Clave: Fotografía. Artes visuales. Ensayo fotográfico. China. Paisaje.

Abstract

This photo essay investigates the contemporary landscape of Chinese cities, especially regarding the presence of images in urban spaces. In the series, photography is used to reflect — both in a connotative and denotative sense — on the tensions between reality and representation in the current conjuncture of globalized capitalism.

Keywords: Photography. Visual arts. Photo-essay. China. Landscape.

¹ A elaboração desta série de fotografias foi realizada no âmbito do programa de doutorado em artes, área de concentração em poéticas visuais da ECA – USP. Uma versão abreviada do ensaio participou da mostra *O urbano: entre realidade e utopia*, no Festival de Fotografia de Tiradentes 2022, em formato de projeção audiovisual, entre os dias 18 e 19/03/2022.

Em 2012, viajei a trabalho a Pequim. Motivado pela escala gigantesca da cidade, nas horas vagas, caminhava para compreender melhor os espaços urbanos. Muito cedo notei que não conseguiria vencê-los, pareciam se multiplicar para além de minhas capacidades físicas. A condição luminosa daquele verão, seu calor traduzido num amarelo manso, era como um filtro que dessaturasse a realidade.

Em contraste com os elementos urbanos, para onde olhasse, encontrava imagens vivas, mas precariamente dispostas, nas fachadas e nos interiores, como se fizessem parte de um cenário ou de um stand comercial que pretendesse grandiosidade (mas não a alcançasse). Na altura fiz algumas fotografias desses lugares, que de alguma forma permitiam que eu me aproximasse daquela cultura a um só tempo diversa e idêntica à minha — os restaurantes chineses do centro de São Paulo, minha cidade natal; a Galeria Pagé ou o Shopping 25 de Março, onde costumava ir na infância, se expandiam naquele outro lugar, como se a memória apresentasse um vínculo secreto com locais onde nunca tinha estado.

Em 2018 voltei à China. Com as imagens que havia feito seis anos antes em mente, me propus a buscar, em outras cidades, as situações urbanas que tinham me

chamado a atenção em 2012. Só as encontrei pela metade — naquele curto espaço de tempo, parecia que o país se desenvolvera a ponto de obliterar o aspecto prosaico que me cativara. Era como se a referência familiar do subdesenvolvimento, que antes me servira de ponto de partida para compreender o país, minguasse. Ao invés disso, outro paradigma conhecido se impunha: os espaços típicos ao capitalismo global e sua capacidade de dissolver “a autonomia e a qualidade dos lugares...”, um poder “...de homogeneização [...] semelhante à artilharia que derrubou todas as muralhas da China” (DEBORD, 1997, p. 111). Em cidades como Xangai e Hangzhou as superfícies lisas, típicas aos shoppings e lojas de franquias, pareciam querer engolfar os espaços públicos, ameaçando desde os edifícios da virada do século passado até os ambientes provisórios do comércio informal. Procurei fotografar lugares que habitassem o ponto de transição entre essas duas referências familiares, do subdesenvolvimento e do espaço urbano espetacularizado², de modo a conjugar minhas referências interiores com o mundo exterior que me circundava.

A essa altura desenvolvia uma pesquisa de doutorado em poéticas visuais. Um dos referenciais da investigação consistia no trabalho artístico e teórico do fotógrafo italiano Luigi Ghirri. Em sua produção escrita, o autor comenta sobre a potencialidade característica à fotografia de conciliar a esfera íntima de quem produz a imagem com a capacidade própria a esse meio de representar o exterior (GHIRRI, 2013, p. 243). Outro ponto de interesse provinha da poética de Ghirri, do emprego do livro enquanto suporte privilegiado para a apresentação da imagem fotográfica³. Tal referência foi fundamental para a investigação dos recursos editoriais no sentido

² Utilizo aqui o termo segundo a acepção de Debord. Uma definição parcial do processo de espetacularização do espaço urbano se encontra na seguinte passagem: “A sociedade que modela tudo o que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território. O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário.” (DEBORD, 1997, o. 112). Para uma compreensão mais abrangente sobre o tema, Cf. *Ibid.* pp 111-118.

³ Na palestra de abertura da exposição Luigi Ghirri. Pensar por imagens. Ícones, paisagens, arquitetura, ocorrida no IMS São Paulo em 2013, Lorenzo Mammi salienta a importância que o livro representa para o projeto artístico de Ghirri. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Z1RmrvK5Tyc&t=248s> (acessado em 25/07/2022)

de possibilitarem a construção de narrativas visuais, capazes de desdobrar os sentidos do ensaio fotográfico — tópica central da pesquisa.

Na esteira dessas considerações, editei o conjunto de imagens sob o título *As sombras de Laoximen*. A frase é uma alusão a um bairro histórico xangainês que tem sido demolido em prol do interesse imobiliário. Segundo a proposta de explorar as tensões que se fazem presentes no intervalo entre realidade, memória e representação no contexto urbano chinês contemporâneo, compus uma sequência de fotografias com a intenção de aprofundar esse caráter lacunar. Em última análise, me debruçar sobre essas tensões parecia possibilitar “novas relações dialéticas entre autor e exterior [...] procurando modalidades de representação...” que me permitam “restituir imagens e figuras, de modo que fotografar o mundo também seja uma forma de compreendê-lo” (GHIRRI, 2013, pp.246-247).



Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.



Sem título, fotografia digital, 2012, Pequim.



Sem título, fotografia digital, 2012, Pequim.



Sem título, fotografia digital, 2018, Nanquim.



Sem título, fotografia digital, 2018, Hangzhou.



Sem título, fotografia digital, 2018, Hangzhou.



Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.



Sem título, fotografia digital, 2012, Pequim.



Sem título, fotografia digital, 2012, Pequim.



Sem título, arquivo digital gerado a partir de fotografia colorida 35mm, 2018, Hangzhou.



Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.



Sem título, fotografia digital, 2018, Nanquim.



Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.



Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.



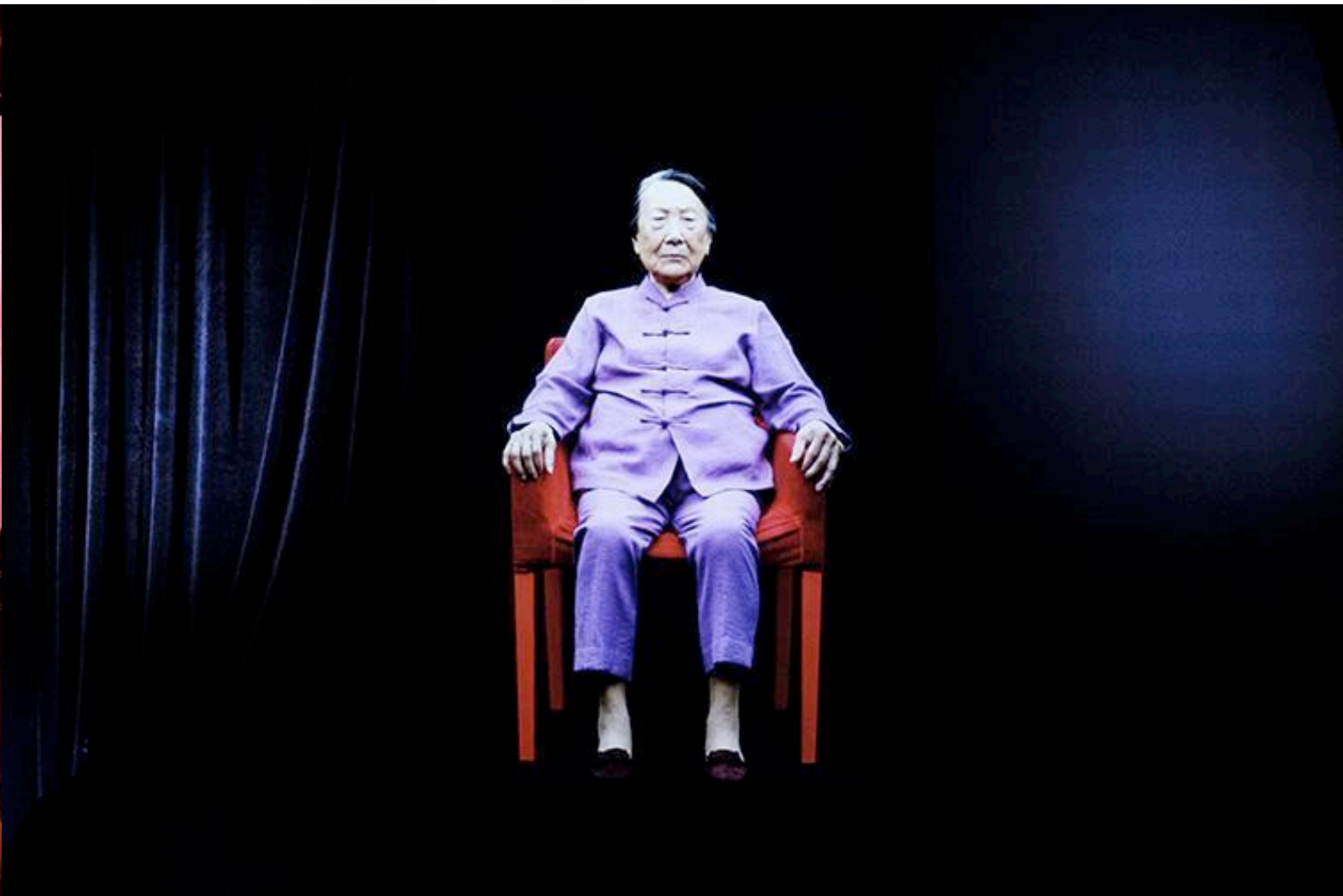
Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.



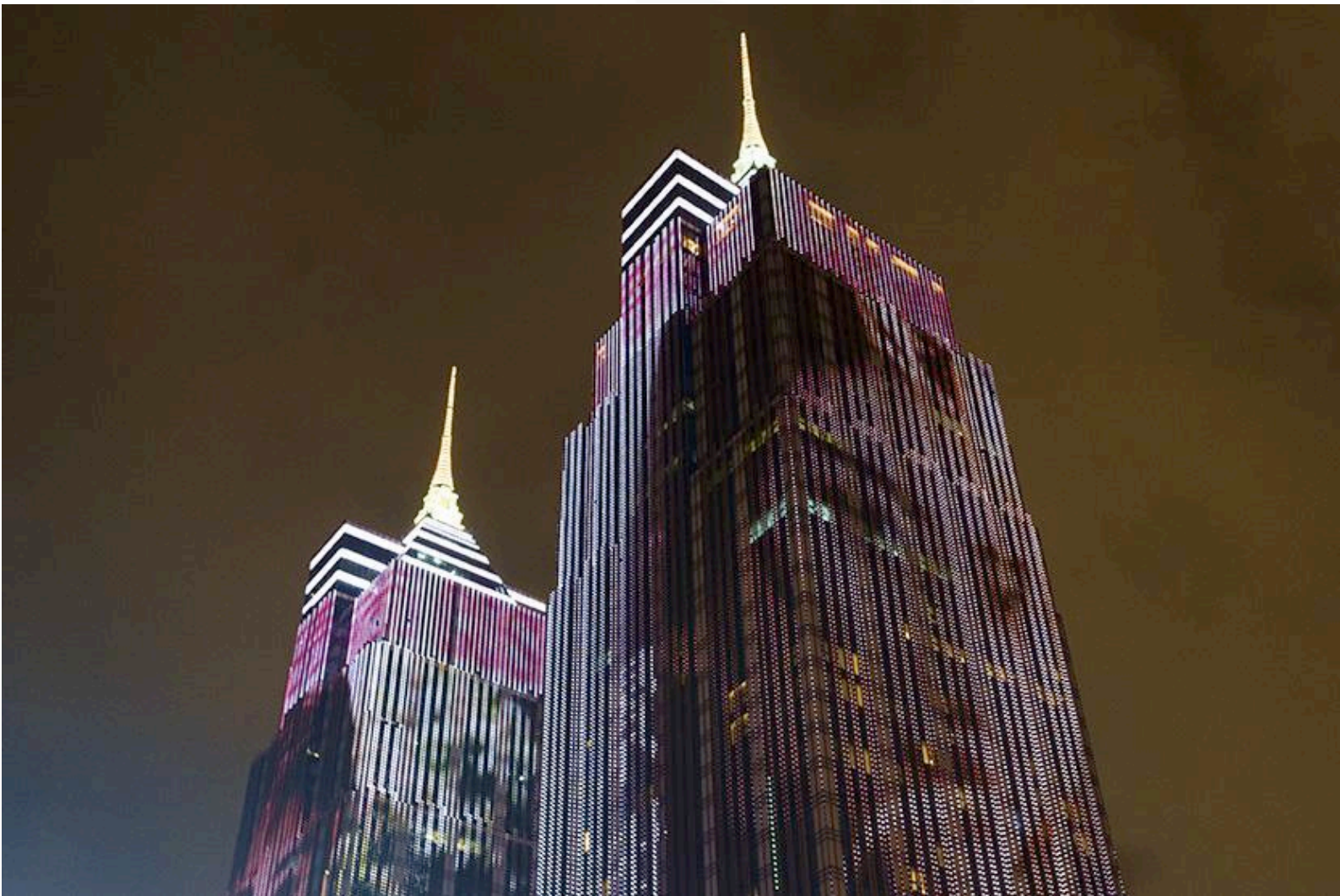
Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.



Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.



Sem título, fotografia digital, 2018, Nanquim.



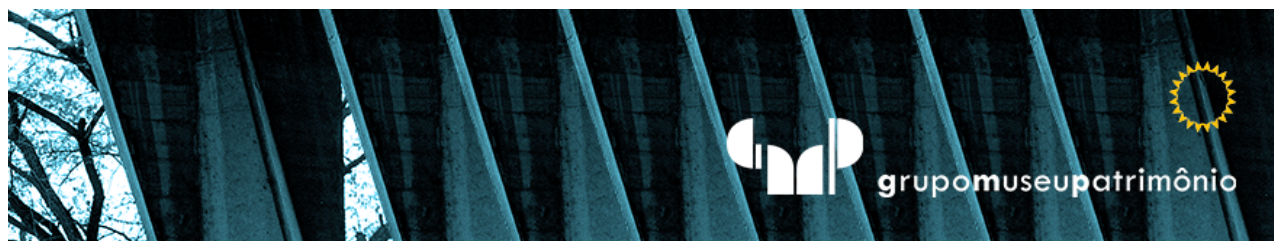
Sem título, fotografia digital, 2018, Xangai.

REFERÊNCIAS CITADAS

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GHIRRI, Luigi. *Pensar por imagens: ícones, paisagens, arquitetura*. São Paulo: IMS, 2013.

MAMMI, Lorenzo. Exposição "Luigi Ghirri: Pensar por imagens" | Abertura - Parte 1 (2013). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z1RmrV5Tyc&t=253s>. Acesso em: 25 jul. 2022.



O teatro del mondo de Aldo Rossi: um convite à fruição proustiana

***O teatro del mondo de Aldo Rossi: una
invitación a la fruición proustiana***

***The Aldo Rossi's teatro del mondo: an
invitation to a proustian fruition***

Carolina Rodrigues Boaventura

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil, carolina.boaventura@usp.br*

Resumo

O Teatro del Mondo de Aldo Rossi é tido como uma das expressões arquitetônicas mais relevantes da pós-modernidade. Neste artigo, distinto do que foi explorado pela historiografia, abordamos as intenções de Rossi sobre a recepção de suas obras. Para tanto, analisamos a noção de città analoga, presente nos seus procedimentos projetuais e identificamos neles um paralelo à fruição a proustiana.

Palavras-Chave: : Arquitetura. Pós-modernismo. Forma (Estética). Analogia. Recepção.

Resumen

El Teatro del Mondo de Aldo Rossi es visto como una gran expresión arquitectónica de la posmodernidad. En este artículo, distinto de lo que ha explorado la historiografía, abordamos las intenciones de Rossi sobre la recepción de sus obras. Para eso, analizamos la noción de città analoga, presente en sus procedimientos proyectuales y identificamos en ellos un paralelo con la frucción proustiana.

Palavras-Clave: Arquitectura. El postmodernismo. Forma (Estética). Analogía. Recepción.

Abstract

Aldo Rossi's Teatro del Mondo is claimed to be one of the most relevant architectural expressions of postmodernity. In this paper, unlike previous historiography, we discuss Rossi's intentions about the reception of his works. To this aim, we analyze the notion of città analoga, present in his projectual procedures, and identify in them a parallel to the proustian fruition.

Keywords: Architecture. Post-Modernism. Form (Aesthetics). Analogy. Reception.

INTRODUÇÃO

A difícil tarefa de abordar a relação entre uma obra, artística ou arquitetônica, e o espectador é e foi um desafio enfrentado por uma série de filósofos e críticos da arte. Os escritos de Theodor Adorno e de Walter Benjamin são exemplos que colaboraram para essa discussão e que aqui tomamos como ponto de partida para a compreensão da fruição na modernidade. Ambos, em face da velocidade e impessoalidade das grandes cidades, diagnosticaram o empobrecimento na relação entre a grande massa e a contemplação da obra artística. Em um contexto mais recente, Otilia Arantes (1991) e Ricardo Fabbrini (2008) questionam a neutralização no interior dos museus na dita pós-modernidade. Tomando como pano de fundo esse debate, analisaremos o *Teatro Del Mondo*, um objeto artístico e arquitetônico, elaborado pelo arquiteto italiano Aldo Rossi para a *Biennale di Venezia* de 1980. Nosso intuito, todavia, não é contribuir com mais uma descrição dessa obra, já minuciosamente analisados pela historiografia, inclusive no cenário nacional por Otilia Arantes (1995) e Eneida de Almeida (2015). Assim, propomos partir dessa contribuição filosófica para pensar o Teatro sob a perspectiva do observador e

levantar hipóteses de como as intenções de um artista-arquiteto podem ressoar naqueles com quem dialoga por meio de sua obra.

Não nos cabe, contudo, quantificar e qualificar as múltiplas subjetividades que percorreram a *Biennale* naquele ano para construir um possível discurso objetivo sobre a recepção da obra de arte. Tampouco queremos encaixar conceitos filosóficos que justifiquem este projeto arquitetônico. Mas, estamos valendo da posição de Franklin Leopoldo e Silva (1992) quando afirma que a criação artística só pode ser entendida por meio de uma participação. Na relação estética, diz o filósofo, o que vemos em uma obra é além do que está nela, “mas sentimos que isso que por meio dela nos é apontado está muito próximo de nós, quando não está em nós” (p. 142). Uma obra tem o poder de suscitar ou apontar o “insuspeitado e o inesperado” sobre mundo e sobre nós mesmos. Com o encontro estético, incorporamos essas “novas realidades” antes não alcançadas pela nossa percepção. Assim, a arte, para aqueles dispostos a vê-la com atenção, atuaria como uma espécie de convite ao alargamento da percepção e da compreensão do que sabemos sobre o mundo que nos cerca e sobre nós mesmos.

Como *parti pris* deste ensaio, entendemos o processo projetual de Rossi como um convite à participação do fruidor, nos termos de Leopoldo e Silva (1992), sobretudo se analisarmos a obra desse arquiteto a partir do conceito de *cittá analoga*. Segundo esta noção aldorossiana, os objetos da memória e da experiência do arquiteto na cidade são resgatados e trazidos para o tempo presente. Por meio da manipulação e do jogo de relações de correspondência e repetição das formas geométricas, conforma-se novos *fatti* que revelam os acontecimentos do agora. Ao fim desses procedimentos compositivos, obtém-se uma obra com configuração formal e significados autênticos. Estes novos objetos arquitetônicos, todavia não são afastados daqueles conhecidos pela memória coletiva e tomados como referência primeira pelo arquiteto. Essa operação projetual sugere portanto, um jogo de temporalidade entre passado e presente, no qual o arquiteto reitera o tempo da experiência na cidade, fundamental tanto para os arquitetos, criadores de novos *fatti*, quanto para o espectador, que é convidado a estabelecer uma nova relação com a arquitetura e com o espaço público.

Ante este quadro conceitual, identificamos nos procedimentos projetuais de Aldo Rossi uma relação próxima com uma forma de fruição bastante interpretada na filosofia contemporânea, a proustiana. Por entendermos que as teorias estéticas podem jogar luz na compreensão da produção artística e arquitetônica de Aldo Rossi, propomo-nos olhar para os conceitos da fruição proustiana a fim de meditarmos com maior profundidade sobre gesto de repetição e analogia na obra de Rossi, empregado especialmente no *Teatro Del Mondo*. Para tanto, nosso propósito, é, em um primeiro momento, compreender o *Teatro del Mondo*, associando-o à noção de *città analoga*. Em segundo lugar, entender os principais conceitos mobilizados por Adorno (1998) e Benjamin (1987). Por fim, estabelecer relações entre a *città analoga* e a fruição de Proust de modo a esclarecer as possíveis motivações que Aldo Rossi tentou transmitir ao seu espectador.

O TEATRO DEL MONDO DE ALDO ROSSI E O CONCEITO DE CITTÀ ANALOGA

Tanto a historiografia quanto as instituições internacionais de premiação, a exemplo do aclamado *Pritzker Prize*, reconhecem a relevância das obras edificatórias, teóricas e artísticas do milanês Aldo Rossi (1931-1997) para a disciplina arquitetônica. Considerado uma das figuras centrais do dito pós-modernismo, ele é autor de uma extensa e diversa produção conhecida pela severa crítica aos preceitos funcionalistas e pela revisão dos escritos e das obras dos arquitetos da Ilustração e do Movimento Moderno¹. Sobressai também a sua teoria projetual, que propõe a retomada da perspectiva simbólica e histórica na arquitetura, pelo manuseio de formas simples e geométricas extraídas da investigação da cidade e das experiências pessoais. Os livros de sua autoria, *L'architettura della città* (1966) e *Autobiografia scientifica* (2019 [1981]), são, sem dúvida, duas das publicações de maior repercussão no círculo

¹ Aldo Rossi escreve uma série de artigos dedicados à investigação das arquiteturas da Ilustração e Moderna, tais como: “*Introduzione a Boulèe*”, “*Il concetto di tradizione nell’architettura neoclássica milanese*”, “*Il convento di La Tourette di Le Corbusier*” e “*Adolf Loos*”, todos inicialmente publicados pela *Casabella Continuità* na década de 1960 e reeditados no livro *Scritti scelti sul architettura e la città* (1989).

intelectual e acadêmico entre as décadas de 1960 e 1980, sendo incluídas por alguns estudiosos entre as principais referências da teoria da arquitetura da segunda metade do século XX (MONTANER, 2009). Enquanto o seu primeiro livro possui o ambicioso propósito de refundar a disciplina arquitetônica mediante a elaboração de um corpus teórico autônomo como fundamento da práxis projetual, em *Autobiografia Rossi* reflete acerca da noção de *città analoga*. Nesse escrito, ele versa sobre as suas próprias obras e aponta as relações de correspondência entre os seus projetos e os fragmentos da cidade lembrados por ele.

A teoria projetual descrita em *L'architettura della città* (1966) é, seguramente, verificada nos desenhos e nas construções erigidas pelo arquiteto-teórico. Alicerçado em sua experiência pessoal e no estudo dos tipos, Rossi serve-se dos fatti das cidades italianas para constituir o seu próprio arcabouço formal, empregando-o obstinadamente em suas obras arquitetônicas e artísticas. A cúpula, o frontão, a pirâmide, o cilindro, o prisma de base triangular e o tronco de cone são alguns dos elementos geométricos constantemente trabalhados por ele. A cúpula, por exemplo, uma forma constantemente empregada por Rossi, aparece como solução no *Bonfantenmuseum* (1989-1990), na cafeteria *La cupola* (1988) e na figuração de *Il pesce d'oro* (1997). Era, então, fundamental para o arquiteto a eleição de seus “objetos de afeto”, na expressão de Rossi, extraídos da observação e dos estudos pessoais das formas da cidade.

O que assegura, todavia, a distinção entre cada uma de suas obras é o que o arquiteto denomina *città analoga*, uma “operação lógico-formal”. Derivada do conceito de analogia de Ferdinand de Saussure (2002), a noção de *città analoga* sustenta que o princípio de criação de um novo objeto pode ter como eixo fundante procedimentos de associação com outros elementos fornecidos aprioristicamente. Na linguística, a forma analógica é entendida como “uma forma feita à imagem de outra ou de outras, segundo uma regra determinada”, sem, contudo, “acarretar o desaparecimento daquela que vem duplicar”, pois o novo fenômeno é “independente do primeiro” (SAUSSURE, 2002, p. 187-190). Ora, é precisamente desse processo de transformação ao longo do tempo e contrário à criação *ex nihilo* que Rossi (1966) se apropria para desenvolver seus projetos que tomam como

origem as “formas de afeto”. Ao tomar como referência o tipo, invocado pela observação dos *fatti urbani*, o arquiteto almeja conceber uma composição dotada de significados inusitados e que evoca, ao mesmo tempo, as aspirações do presente e a continuidade do passado.

Tal processo apresenta-se de modo mais evidente em uma das obras mais intrigantes de Rossi: o *Teatro del Mondo* (1979), um teatro flutuante, concebido em 1979 e exposto como instalação na *Biennale di Venezia* de 1980 (Figura 1). Essa estrutura itinerante foi erigida na cidade de Fusina e, posteriormente, levada para a frente do Punta della Dogana, em Veneza, onde se manteve durante toda a duração da *Biennale*. Com o fim da mostra, o teatro viajou pela costa da Dalmácia, região da extinta Iugoslávia, e logo após sua estrutura foi completamente desmontada. É, portanto, um edifício temporário, revestido de madeira e sustentado por uma estrutura metálica de encaixes, e construído em cima de uma balsa. O elemento central da edificação possui forma cúbica, e nele foram agregados dois volumes retangulares, situados em duas laterais opostas, que abrigam as escadas que conectam os quatro níveis da obra. O topo da edificação recebeu outra geometria: um prisma poligonal de oito lados, com seis metros de altura, e coroado com uma cobertura piramidal, decorada com uma esfera e uma bandeira de aço. As duas cores usadas – azul e amarela – são austeras e foram empregadas para estabelecer uma relação hierárquica dos volumes. As franjas azuis, usadas na parte superior do octógono e do cubo, referem-se à cor do céu veneziano e às cornijas clássicas, mas também estabelecem uma relação de hierarquia com a parte inferior do volume, a em amarelo, como pontua Portoghesi (1992, p. 101).

Mesmo sem um lugar fixo, o teatro não se desprende de seu entorno; ao contrário, estabeleceu múltiplas relações analógicas com os *fatti* de Veneza. Foi precisamente a desorientação da obra, como pontua Giovanni Poletti (2009, p. 164), que permitiu distintas associações entre ela e o horizonte urbano que a cercou durante o percurso da viagem. Por isso, pode-se dizer que a obra é capaz de compor diversas paisagens, sem parecer um objeto destoante em relação ao conjunto das preexistências dessa tradicional cidade italiana. Por sua grande proporção e por suas formas parecidas às das edificações emblemáticas venezianas, o teatro parece ser um objeto urbano que

não causa estranhamento, mas ao contrário, quando exposto na Bienalle, parecia pertencer àquele contexto.

Para Daniele Vitale (1992), o *Teatro del Mondo* institui uma relação analógica não literal com Veneza, ao constituir um “ponto fixo” na paisagem capaz de gerar, ao mesmo tempo, tensão e diálogo com o seu entorno. Por um lado, o edifício flutuante, afirma o autor, “deriva de uma ideia e de uma sintaxe fortemente autônoma” (p. 88), é um contraponto na paisagem por se tratar de um novo elemento em um horizonte carregado pelo seu passado e história. Por outro lado, o teatro também estabelece claras relações formais com os fatti venezianos. A solução do telhado, coroado por uma esfera, também presente nos edifícios *Punta della Dogana* e *Igreja Santa Maria della Salute*, é uma das aproximações mais evidentes. Rossi também alude às suas próprias obras projetadas anteriormente, como a proposta para o *Centro Direzionale di Firenze*, que possui a mesma geometria octagonal do Teatro del Mondo.

Daniel Libeskind (1992) sugere que a obra constitui dupla subversão espacial. Segundo o ele, a típica organização interna de um teatro, que conta com esquemas bem definidos e hierarquizados de foyer, galerias e o palco, foram supridos na obra de Rossi, de tal modo que “[...] o espaço da representação e da experiência e da participação se compenetraram de tal forma que não é mais possível distinguir uma da outra” (LIBESKIND, 1992, p. 111). Assim, as ações da atividade cênica e do espectador parecem se confundir e se relacionar, fazendo que o fruidor possa interferir, participar e tomar o palco. Dito em outras palavras, é uma espacialidade em que obra e observador não são separados por um limite definido. Mas, ao contrário a obra só acontece com a participação do espectador. Este último, torna-se imprescindível para a vitalidade da obra.

Já a relação externa com a cidade, ainda conforme Libeskind (1992), também é transformada, pois o objeto de Rossi, que não possui fachadas definidas nem um espaço determinado, não o impediu de se relacionar com os seus inúmeros entornos e criar possíveis realidades e paisagens urbanas. Em suas viagens, o teatro flutuante também se transforma em uma “máquina” de analogias cujas correspondências vão

desde a referência aos elementos da arquitetura histórica, tais como os entablamentos, até os símbolos mitológicos e cristãos que relacionam “[...] a água e a purificação, entre o acontecimento e a sua mitologia” (LIBESKIND, 1992, p. 112).

Nesse sentido, a obra itinerante também possui uma potência criadora. Ao se inserir como um elemento novo no espaço, ela estabelece relações mnemônicas e, assim, figura não apenas uma única imagem reconhecível, mas múltiplas imagens de uma Veneza análoga. Mesmo internamente à obra, a relação do edifício com a paisagem urbana está presente no teatro por suas janelas, dispostas em todas as faces do volume das quais emolduram o horizonte de Veneza e, por isso, fazendo da cidade o cenário do palco. Assim, a obra coaduna com a cidade de Veneza por dentro e por fora e, ao mesmo tempo, constrói novas possibilidades imagéticas e semânticas para a cidade, tomando como ponto de partida a reinterpretação dos *fatti* da cidade e o próprio repertório formal do arquiteto. Para Otília Arantes (1995), essa obra russiana indica uma dupla competência, a de relacionar-se com Veneza por revelar-se como referência à antiga tradição teatral dos séculos XVI e XVII e à alegoria do tradicional Carnaval de Veneza. Segundo ela, este é um dos poucos casos de uma “arquitetura situada” no contexto da chamada pós-modernidade “simulada”, pois o teatro “vinculando-se à arquitetura de Veneza na mesma medida em que prolonga a história de certas práticas artísticas e sociais da cidade, é obra de invenção, sobretudo quando reinterpreta de modo original e atual os dados pacientemente recolhidos da memória” (p. 46).

O teatro de Rossi, portanto, pode ser lido como o paradigma da hipótese da *cittá analoga*. Em primeiro lugar, trata-se de uma composição que parte das formas geométricas do vocabulário pessoal de Rossi, que por sua vez é extraído dos *fatti* das cidades. Dito de outro modo: são formas caras para Rossi, mas também para o imaginário coletivo, são formas que compõe as paisagens italianas. Mas, apesar de ser resultado do processo compositivo de repetição e da justaposição de “formas de afeto” do arquiteto, o teatro remete ao do seu entorno por dialogar com as edificações de Veneza. Por processos de semelhança, o projeto itinerante possui uma enorme potência criadora de construir imagens novas e reconhecíveis de Veneza e distintos significados para a memória coletiva.



*Figura 1: Teatro del Mondo em frente a Igreja Santa Maria della Salute,
Aldo Rossi, Veneza, 1979.
Fonte: SCULLY; MONEO (1987, p.227).*

A FRUIÇÃO PROUSTIANA SEGUNDO ADORNO E BENJAMIN

Como se sabe, Marcel Proust não deixou críticas ou ensaios explicitando a sua posição acerca da fruição da obra de arte nos espaços expositivos. Todavia, algumas reflexões sobre o tema podem ser percebidas nas entranhas das linhas do *À la recherche du temps perdu*. O exercício de extrair do romance essas nuances sobre a fruição foi feito pelos filósofos Theodor W. Adorno e Walter Benjamin. Eles, por distintos percursos argumentativos e conceituais, colaboraram com o quadro da teoria da fruição nos museus, inserindo as contribuições de Proust nesse contexto. Por um lado, Adorno (1998), ao constatar a neutralização da cultura nos tempos da primazia da mercadoria, retoma as posições opostas dos escritores franceses Paul Valéry e Marcel Proust para vislumbrar uma possibilidade de salvaguardar a relevância dos espaços museológicos. Adorno, apesar de não se posicionar definitivamente entre Valéry e Proust, parece preferir o último em relação ao primeiro. Em vários momentos, o filósofo acusa Proust de extremado subjetivismo, no qual a experiência ante a obra de arte é um “reflexo da vida espiritual daquele que teve sorte ou infelicidade de produzi-las ou fruí-las” (1998, p. 184). Benjamin, por outro lado, vê as contribuições proustianas numa perspectiva mais otimista, sinalizando-as como um caminho possível para a retomada da experiência na modernidade. Para além das divergências entre os frankfurtianos, aqui nos interessa tomar a leituras dos dois filósofos como ancoragem para delinear os principais aspectos desse modo de fruição. Com esse esboço conceitual, sustentaremos uma leitura que visa reconhecer a fruição proustiana no Teatro del Mondo de Aldo Rossi.

Em *Museu Valéry Proust*, Adorno (1998) mostra que Proust vê o encontro com as obras de arte um momento de “alegria inebriante”, estar diante do objeto artístico revela um momento de especial felicidade. Mas a obra que está pendurada na parede da sala de jantar, não comove o expectador tanto quanto aquelas que estão nas salas do museu. É preciso, portanto, uma certa distância entre o observador e a obra para a obtenção do prazer artístico, afastamento esse proporcionada pelo espaço e pelo status do museu. Se Proust, diz Adorno (1998, p. 178), simpatiza com a distância que separa o observador do objeto, por outro lado, o romancista também

aprecia a proximidade física das obras expostas lado a lado e dividindo a mesma sala expográfica, independente de suas temáticas, autorias e estilos. É devido tanto à estreita vizinhança das obras dispostas no museu, quanto ao abismo que separa o espectador dos objetos de arte que o fruidor proustiano sintá-se cômodo e não acuado para divagar livremente nas salas do museu.

Essa dupla relação, entre obras e entre observador-obra, ocorre porque esse fruidor é, antes de tudo, um amador. Ele, alheio às categorias e leis formais do universo artístico, quando está diante de uma obra, reage de modo deslumbrado. Há um enorme afastamento entre esse espectador e o conhecimento objetivo e especializado. Por isso, o seu juízo soa, de certo modo, ingênuo pois o seu olhar que conserva um “pedaço da infância” (1998, p. 181) é atravessado pelo excesso de admiração e encantamento. Todavia, como pondera Adorno (1998, p.180), é o entusiasmo do amador que o permite flunar pela exposição sem as amarras da crítica, das intenções do artista e do desdobramento histórico da obra. Na relação sujeito-objeto, o primeiro torna-se o critério de apreciação do segundo. É a vivência e a história do espectador que o mobiliza e direciona no encontro com a obra. Por isso, o percurso entre as salas do museu torna-se uma experiência particular, um ato de singularidade movido pela intuição.

Neste sentido, diz Adorno, para Proust a obra de arte na perspectiva das intenções originais do artista está morta. Contudo, é precisamente devido ao estado póstumo das intenções primeiras da obra, na “decomposição dos artefatos” (1998, p. 181), que o objeto de arte ganha uma segunda vida. A cada momento que o fruidor “ingênuo” se coloca maravilhado diante de uma obra de arte, produz-se uma “nova imediatidade” (1998, p. 180), uma sensibilidade que pressupõe a memória relacional do observador. Dito em outras palavras, somente na fruição não conservadora de Proust que se pode vislumbrar um caráter modificador dos significados primeiro da obra e assim a obra pode “libertar a sua verdadeira espontaneidade” (1998, p. 181). No esteticismo de Proust, diz Adorno (1998), não interessa tanto a qualidade estética de uma obra, mas a memória que ela desperta no expectador. Há portanto, um elogio da experiência subjetiva, da relação afetiva com a arte por esta ser capaz de mobilizar as experiências

passadas do observador. Trata-se do poder da rememoração no presente provocado pelo campo de força na relação entre sujeito – objeto.

Se a ausência da avaliação técnica do observador em relação à obra indica a primeira característica do fruidor proustiano, é o arranjo expográfico das obras de arte, organizadas de modo sequencial na parede de museu, que sugere a segunda particularidade da fruição proustiana. Para o romancista francês, sinaliza Adorno (1998, p. 178), as telas e as esculturas expostas pareciam competir entre si pela atenção do visitante. Possivelmente, as obras estariam aguardando essa promessa dessa segunda vida, possível apenas diante dos olhos do visitante. O embaralhamento entre os distintos artistas, escolas e gêneros não desagradavam Proust. Mas, ao contrário, para ele essa disposição revelava a “verdadeira espontaneidade” (1998, p. 181) da obra, pois favorecia aproximações, remissões e correspondências entre a arte e as recordações do fruidor.

O segundo ponto de apoio para compreender alguns dos conceitos de Proust são os escritos de Walter Benjamin. Distintamente de Adorno, Benjamin não analisa a fruição nos museus, mas se vale dos textos de Proust para perquirir acerca da questão da experiência. Segundo o seu diagnóstico, a modernidade é marcada pelo empobrecimento da recepção na cultura e isso se deve à atrofia das experiências. No acelerado tempo do capitalismo, diz Benjamin, não há mais espaço para ouvir histórias, as únicas vias de incorporação da experiência em seu sentido pleno. O declínio da arte de contar e ouvir histórias significava o encolhimento de uma tradição coletiva, da partilha de experiência e linguagem. O homem moderno, sem memória coletiva, estaria destinado a viver isolado e preso no eterno presente. Um dos indícios desse empobrecimento seria a substituição da narrativa pelos jornais como fonte de informação. Estes últimos, livres de descrições demoradas e metafóricas, são textos concisos, enxutos e de fácil assimilação, logo, mais compatíveis com o apressado cotidiano moderno. Todavia, eles apenas “transmitiam um acontecimento pura e simplesmente” (BENJAMIN, 1989, p. 107) e não possibilita ao leitor integrar a sua vida e experiência com os relatos oferecidos pelo narrador. Diante desse diagnóstico, o filósofo mobiliza os escritos de Proust visando restaurar a relevância da narração na modernidade.

No ensaio “A imagem de Proust”, de 1929, Benjamin se concentra unicamente na análise dos textos do romancista francês. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1939; como o próprio nome revela, o filósofo não se dedica exclusivamente à obra de Proust, embora algumas passagens nos dêem valiosas pistas sobre a interpretação benjaminiana da obra do autor de *À la recherche du temps perdu*. De todo modo, cabe ressaltar que nesses dois ensaios Benjamin aborda os traços característicos da modernidade e, sobretudo, sobre as condições desfavoráveis de receptividade da arte nesse contexto. Assim, esses ensaios revelam um grande esforço de Benjamin em levar a literatura para além da escritura. Por meio dela, o filósofo acredita restaurar a experiência no contexto da modernidade. Todavia, para nosso propósito, cabe-nos apenas sinalizar os principais conceitos delineados pelo filósofo alemão a partir dos romances de Proust que consideramos ser relevantes para interpretar o Teatro del Mondo de Aldo Rossi.

Certamente, a noção de *mémoire involontaire* é a mais lembrada por Benjamin quando opera com os textos proustianos. Distinta da memória voluntária que está sujeita aos domínios e esforços do intelecto, a *mémoire involontaire* não pode ser evocada quando se deseja. Este passado mobilizado por ela não é facilmente acessado, mas ele é despertado por um objeto qualquer (um exterior) capaz de nos transportar para a nossas experiências pretéritas (nossa vida interior). Este objeto, sinaliza Benjamin (1989), não pode ser identificado e tampouco podemos ter a certeza de que algum dia entraremos em contato com ele. Trata-se de “uma questão de sorte” (1989, p. 106), ficando por conta do acaso a possibilidade de nos apossarmos da nossa própria recordação. O exemplo desse conceito está na célebre passagem sinestésica das madeleines, descrito por Proust, no qual o personagem, ao saborear os bolinhos, ressuscita uma lembrança esquecida no fundo da memória e, assim volta-se aos velhos tempos de sua infância. Trata-se portanto de uma íntima concordância entre o objeto externo e o profundo lugar da memória.

A nossa vida interior, contudo, não é absolutamente inacessível, pondera Benjamin (1989). O encontro com fatos internos em nossa experiência pode ser amplificado ou encolhido. Assim, oposto ao trabalho dos jornais que isola e afasta a experiência do leitor por abordarem as notícias em suas formas puras, estariam as narrações. Estas

últimas, permitiam a incorporação das informações nas próprias experiências do leitor. O texto narrativo, segundo Benjamin, opera por meio da minuciosa e rica descrição dos eventos, o que possibilitaria ao leitor integrar na vida e na experiência que está sendo transmitida no discurso. O narrador, nesse sentido, atuaria como uma espécie de mediador entre a memória coletiva e individual. A fusão entre as memórias do narrador e do leitor, para Benjamin, possibilitaria uma abertura da sensibilidade do espectador para acessar a memória involuntária, um meio de “recriar o calor de uma experiência coletiva a partir das experiências vividas isoladas”, como comenta Marie Gagnebin (1987, p. 12). Sobre essa transmissão “artificial” da experiência entre narrador e leitor no romance proustiano, Benjamin escreve (1987):

Ele diz: imagine caro leitor, ontem eu mergulhei um bolinho numa xícara de chá e então me lembrei que tinha morado no campo, quando criança. Para dizer isso, Proust usa oitenta páginas e o faz de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado. (p. 38)

A *mémoire involontaire*, a ligação inesperada entre externo e interno, ocorre, diz Benjamin, no campo da correspondência e da semelhança. Por esse processo, o leitor é transportado para a vivência passada. Não se trata de retomar a experiência findada em sua integridade, mas de ampliar o campo da sensibilidade por meio da reminiscência, pois, diz Benjamin (1987), “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave pra tudo o que veio antes e depois” (p. 37). Para Gagnebin (1987, p. 16), na perspectiva de Benjamin, salvar o passado no presente, por meio de procedimentos associativos, transforma as duas temporalidades. Por um lado, modifica o passado porque, quando lembrado, ele assume uma nova forma que poderia ter desaparecido. Por outro, transforma o presente porque este se apresenta como uma promessa de desvendar essa renovação. Por isso, nas palavras de Benjamin, a memória involuntária de Proust é a “força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (1987, p. 45). Nesse sentido, entendemos que a temporalidade sugerida na rememoração da *mémoire involontaire* não se refere a uma ressurreição meramente nostálgica do pretérito infinito, ou aponta para o encontro de uma “eternidade platônica ou

utópica” (1987, p. 45). Na reminiscência, o passado experimentando internamente intervém na estrutura linear do tempo cronológico. Trata-se de uma temporalidade “entrecruzada” entre o passado e o instante que se manifesta. Sobre isso, Gagnebin (1987) comenta:

A grandeza das lembranças proustiana não vem de seu conteúdo, pois bem da verdade a vida burguesa nunca é assim tão interessante. O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito “memórias”, mas, justamente uma “busca”, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante insosso –, mas a presença do passado no presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. (p. 15-16)

Mas, além dessa temporalidade, a rememoração tem também um caráter criador. Os fatos que revivescem funcionam como uma ponte, uma conexão para a formação de uma outra imagem, ou melhor, em uma transformação daquela experiência primeira. Graças aos procedimentos de semelhança, a *mémoire involontaire* evoca o passado no instante, modificando-o, trazendo a ele novos significados e contornos. É o caráter transformador da associação entre semelhança e a memória presente na estética proustiana que parece seduzir Benjamin. Não é a semelhança que atua no estado de vigília e nos permite comparar dois rostos que Proust se concentra, mas sim na semelhança que reina no mundo dos sonhos. Próximo ao domínio onírico, afirma o filósofo (p. 39), estão as brincadeiras lúdicas das crianças que, transformam uma meia enrolada na gaveta de roupas em uma “bolsa” e no seu “conteúdo”. A semelhança, portanto, sempre produz um outro, uma nova imagem.

Aguinaldo José Gonçalves (2004), concatenado à perspectiva benjaminiana, trabalha com a hipótese de que a obra de Proust constituiu um “sistema crítico-inventivo” (p. 43) cuja narrativa alinha e suscita outros “planos de sentido capazes de abarcar vários níveis de compreensão” (p. 43). Para tal abertura criadora, afirma Gonçalves, é preciso um leitor atento e ativo, disposto a embrenhar-se no texto para alcançar as imagens construídas pela rememoração. Gilles Deleuze (1987) vai mais além a respeito da memória involuntária de Proust, definindo-a como um modo de criar signos. Para ele, a semelhança e a identidade não são os pontos fundamentais da

reminiscência, pois estas seriam apenas condições. O essencial é a “diferença interiorizada tornada imanente” (1987, p. 60), de modo que dois objetos distintos e desconexos passam a ser intimamente relacionados no interior do indivíduo. Assim, diz Deleuze (1987), a memória involuntária seria uma espécie de “análogo de uma metáfora” (p. 60), porque associa duas coisas produzindo um outro sentido.

Com esse esboço do quadro conceitual da estética proustiana, delineado a partir das leituras de Adorno e Benjamin e valendo-se de alguns comentadores, sugerimos algumas relações entre a fruição de Marcel Proust e o conceito de *città analoga* expressado no do Teatro del Mondo de Aldo Rossi. Centramos nossa análise em três eixos, ou melhor em pontos de tangência: a correspondência, a temporalidade e a experiência. Buscamos, com esse paralelo, construir algumas hipóteses acerca das intenções que mobilizaram Rossi ante ao seu espectador, uma vez que consideramos a obra de arte como um objeto de participação.

TEATRO DEL MONDO: UM CONVITE À FRUIÇÃO PROUSTIANA

Mesmo sendo acusado inúmeras vezes de repetir soluções projetivas, como Arantes relembra (1995, p. 47), Aldo Rossi não fez ao longo de sua trajetória nenhuma concessão e, por isso, não abandonou as formas que lhe são caras. A despeito de qualquer crítica levantada, devemos reconhecer que a repetição é o movimento necessário para a teoria projetual da *città analoga*. Por meio desse conceito, os tipos extraídos no procedimento de observação e descrição dos *fatti* da cidade podem assumir distintas configurações formais e simbólicas. É, portanto, um processo conceptivo que conta com a “[...] a capacidade da imaginação que nasce do concreto”, como pontua Adrián Gorelik (1999, p. 214), sendo esse “concreto” as formas encontradas pelo arquiteto em sua vivência na cidade. Essas geometrias que compõem o vocabulário pessoal e memorial de Rossi, mas ao serem retrabalhadas, assumem um novo sentido por marcarem os novos acontecimentos.

Trata-se de um jogo de correspondência e associação entre as formas da memória, objetos de afetos da experiência e as novas edificações cujos significados emergem apenas no fim da operação compositiva da arquitetura. Em um pensamento

puramente formal, com destaque para o problema da representação e da transmissibilidade figurativa, Rossi consegue, então, estabelecer planos de semelhanças figurativa entre áreas, situações, edifícios e objetos, destituindo-os de um tempo único, recuperando-os do passado par, por fim, trazê-los ao presente. É, portanto, quase uma atitude de colecionista que arranca as coisas do tempo histórico, as isola do contexto que pertenciam originalmente e as eleva fora do tempo produzindo uma configuração outra.

Neste sentido, podemos dizer que há em Rossi uma posição semelhante ao do fruidor diletante proustiano que encontra uma “*joie envivante*” (ADORNO, 1998, p. 178) na proximidade entre uma obra e outra dispostas no museu. Ao que parece, na perspectiva de Proust, a “espontaneidade” e a “vida” das obras reside justamente na possibilidade de transportar o espectador a um outro lugar, conduzindo-o de uma imagem a outra, ou, ainda, levando-o a recordar imagens pessoais e externa. É portanto, a potência do processo de correspondência pela semelhança que está em jogo tanto em Proust como em Rossi. O arquiteto faz uso desse recurso tanto para conceber os seus projetos dentro de uma teoria formal, mas também conta com estratégia da semelhança como modo de comunicação com o espectador. Colocar lado a lado objetos que compartilham as mesmas formas, como foi feito com o *Teatro Del Mondo* ancorado ao lado da *Punta della Dogana*, seria um modo de evidenciar as relações existentes na cidade e de ampliar a sensibilidade do espectador para a construção mental de novas imagens. Ao romper com as paredes do museu, o Teatro itinerante explora os efeitos da correspondência proustiana em um grau ainda mais elevado. O novo objeto quando inserido na paisagem que não causa estranhamento ao espectador, mas atrai os olhares para os espaços da cidade, normalmente, esquecidos no cotidiano.

Além da correspondência, nos interessa ressaltar que a repetição e a manipulação das formas arquitetônicas e urbanas do procedimento analógico rossiano opera em uma temporalidade entrecruzada. Rossi, mesmo que manipule um restrito vocabulário formal, intenta adicionar novas camadas simbólicas a essas tradicionais formas arquitetônicas. Assim, a forma pretérita, ao ser reafirmada, já não é mais a mesma, pois, mesmo que ela dialogue com os significados anteriores, também

estabelece novas associações. A cada momento o passado é reconstituído, mas no agora ele se coloca de outro modo e segundo diferentes circunstâncias. Ao recusar o tempo como um fenômeno homogêneo e linear, entendemos que *città analoga* se inscreve no entremeio de diferentes tempos, transformando-os ao colocá-los em relação. É nessa temporalidade que o Teatro atua. Por um lado, ele nasce das “formas de afeto” de Rossi, mas refere-se também à tradição de Veneza, aos monumentos históricos da cidade. Por outro, o teatro também evoca o tempo da experiência. Como já comentado, ele convida o espectador à participar em seu interior e em seu exterior, ele instiga a observação da paisagem urbana. Trata-se de uma noção temporal subjetiva do instante, dos acontecimentos, das memórias e das recordações que se reavivam inconscientemente.

Não é difícil, portanto, aproximar a temporalidade da memória involuntária proussiana com o a da *città analoga*, por estabelecerem um vínculo constante entre “aquilo que foi” e “aquilo que é”. Tal como as madeleines de Proust, o teatro é um convite a essa temporalidade não linear e não cronológica. Claro que, nada assegura que o espectador será tocado por essa experiência, afinal, estamos falando do tempo da memória e da subjetividade. Sobre isso Benjamin (1989 p. 104) nos adverte: a memória involuntária pode nem vir a ser acessada para um indivíduo ou outro. Mas assim, como as narrativas poderiam atuar como esse modo “artificial” de provocar o leitor, o teatro parece ter essa mesma capacidade de ampliar a sensibilidade para os fatos exteriores da nossa vida.

Por fim, o teatro sugere a mais profunda noção de tempo como experiência e como vivência dos *fatti urbani* descritos em sua teoria. Esse teatro, mais do que favorecer os acontecimentos, se constituiu, por si mesmo, como um evento que marcou tanto a vida das pessoas que passaram por ele quanto a história e a memória da *Bienalle* e da cidade de Veneza. Foi, portanto, um objeto que construiu história e memória, mesmo tendo sido o produto de um tempo específico, de um curto momento, mas que pretendeu discutir e repensar as relações de espaço e de analogia no campo arquitetônico. Foi breve como uma peça de teatro, como o tempo veloz dos acontecimentos, momentâneo como os verões das cabines de

praia também intensamente ilustrada por Rossi, mas que marcam definitivamente a vida do arquiteto.

Para Adrián Gorelik (1998), a figura da *città analoga* propõe romper com o processo de naturalização da cidade, uma espécie de atitude trivial por parte dos cidadãos diante da produção coletiva urbana e dos seus processos de mudança e conservação, uma vivência na cidade sem experiência, enfim, uma dormência produzida pelo shock dos estímulos provocados pela cidade, tal como teorizou o sociólogo alemão Georg Simmel. Ainda de acordo com o arquiteto argentino, a *città analoga* propõe um caminho inverso a tal processo que levou à percepção distraída, à atitude blasé e ao distanciamento da postura crítica diante das imagens urbanas. Esse conceito rossiano “[...] permite colocar em cena as figurações naturalizadas da cidade, desconstruindo-as e compondo suas diferentes qualidades temporais e espaciais” (GORELIK, 1999, p. 210), permitindo os desdobramentos das imagens e das simbolizações culturais que a cidade produz.

Se para Adorno o flâneur proustiano “desapareceu há muito tempo, e ninguém mais pode vagar pelos museus e encontrar aqui e ali algum encanto” (ADORNO, 1998, p. 185), Rossi tenta recuperar esse indivíduo, trazendo-o para os lugares da cidade, um flâneur dos lugares de memória. É, portanto, com o amator que Rossi buscou comunicar, chamando atenção aos volumes da cidade, evocando aos lampejos da memória coletiva e individual, ou seja uma forma de não ceder ao veloz consumo das cidades e recuperar as suas formas tradicionais. Por outro lado, ainda, mesmo que apenas durante um evento, o *Teatro Del Mondo*, uma arquitetura “situada” oposta à simulada, parece ser uma tentativa de evitar o que Otília Arantes (1995), anos mais tarde, diagnosticou sobre a arquitetura. Segundo ela, a atual arquitetura espetacular dos museus se apresenta como um valor em si mesma, sendo ela mesma uma obra de arte por destacar-se da paisagem, neutralizando não só as obras de arte de seus interiores, mas também a própria cidade que abriga esses edifícios.

À guisa da conclusão, apresentamos aqui uma outra forma de ler o *Teatro Del Mondo* de Aldo Rossi, uma interpretação que sugere que Rossi é também mobilizado por uma intenção: dialogar com o espectador. Para tanto, recuperamos os conceitos

elaborados por Theodor Adorno e Walter Benjamin acerca da fruição descrita nas entrelinhas do célebre romance de Marcel Proust. Acreditamos, portanto, que os conceitos de correspondência, *mémoire involontaire* e experiência coadunam e esclarecem a temporalidade inerente da operação da *cittá analoga*.

REFERÊNCIAS (BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS)

Bibliografia citada

- ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 179-185.
- ALMEIDA, Eneida. Arquitetura e memória. In. *Revista Pós* v.22, n. 38. São Paulo, dezembro, 2015.
- ARANTES, Otília Fiori. Arquitetura simulada. In. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995, pp. 17-73.
- _____. Os Novos Museus. In. *Novos Estudos CEBRAP*, no 32, outubro, 1991, pp. 161-169.
- BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, volume 1).
- _____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, volume 3)
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*. Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. A fruição nos novos museus. In. *Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas*, v.11, n.19, jan/jun, 2008, pp. 245-268.
- GAGNEBIN, Jean Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, volume 1).
- GORELIK, Adrián. Historia de la ciudad e historia intelectual. *Prismas*, Revista de historia intellectual. Quilmes, n. 3, p. 209-223, 1999.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu Movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

LEOPOLDO e SILVA, F. Bergon e Proust. Tensões do tempo. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

LIBESKIND, Daniel. "Deus ex machina/ Machina ex Deo": El Teatro del Mundo de Aldo Rossi. In: FERLENGA, Alberto (Org.). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp. 105- 115.

ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova: Marsilio Editori, 1966.

_____. *Autobiografia scientifica*. Milano: Saggiatore, 2009.

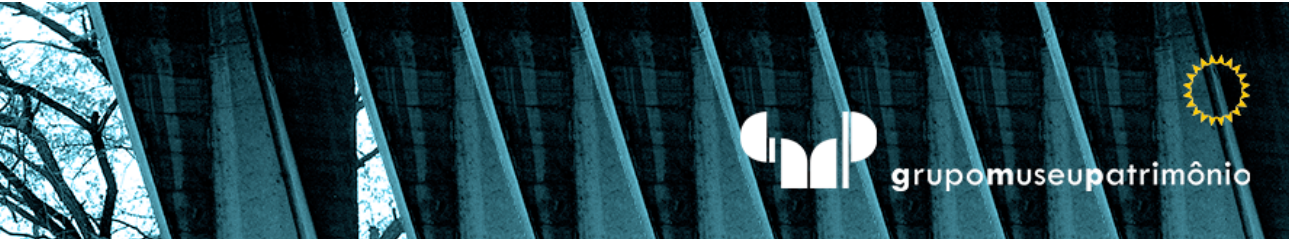
POLETTI, Giovanni. *Autobiografia Scientifica: Scrittura como progetto*. Dottorato di Ricerca urbana. Università di Bologna, 2009.

PORTOGHESI, Paolo. Proyectos recientes de Aldo Rossi: el teatro del Mundo. In: FERLENGA, Alberto(org). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992, pp.97-103.

SCULLY, Vincent; MONEO, Rafael. *Aldo Rossi: Buildings and Projects*. Rizzoli, New York, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Organização de Charles Bally e Albert Sechehaye. São Paulo: Cultrix, 2002.

VITALE, Daniele. Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi. In: FERLENGA, Alberto (org). *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992. p.83-95.



Ocupação-Monumento: uma outra memória para São Paulo hoje¹

***Occupation-Monument: another memory for
São Paulo today***

***Ocupación-Monumento: otro recuerdo para
São Paulo hoy***

Erica Ferrari

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,
ericaferrari@usp.br*

¹ Parte de trabalho acadêmico, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019, 'de terra, pedra e palavra / ocupação-monumento'. Produzido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

A crise em relação aos monumentos e lugares de memória tradicionais revela a emergência contemporânea por outras narrativas históricas, a reivindicação de renovados usos do espaço da cidade e a luta por mais igualdade social. Esse trabalho parte de reflexão acerca do conceito de monumento na produção artística, considerando a Ocupação 9 de Julho, coordenada pelo MSTC (Movimento sem Teto do Centro) como possível monumento para a São Paulo de hoje.

Palavras chave: Monumento. Memória. Ocupação. Artes visuais.

Abstract

The crisis in relation to traditional monuments and places of memory reveals the contemporary emergency for other historical narratives and the struggle for more social equality. This research starts from the reflection on the concept of monument in artistic production, considering the 'Ocupação 9 de Julho', a building taken by MSTC, a movement that fights for the right of popular housing, as a possible monument for São Paulo of today.

Keywords: Monument. Memory. Occupation. Visual arts.

Resumen

La crisis en relación con los monumentos tradicionales y los lugares de memoria revela la emergencia contemporánea de otras narrativas históricas, la demanda de usos renovados del espacio de la ciudad y la lucha por una mayor igualdad social. Este trabajo parte de una reflexión sobre el concepto de monumento en la producción artística, considerando la Ocupación del 9 de Julio, coordinada por el MSTC (Movimento sem Teto do Centro) como un posible monumento para el São Paulo de hoy.]

Palabras clave: Monumento. Memoria. Ocupación. Artes visuales.

Um prédio que estava morto na cidade, em decomposição. Para quem vem pela Rua Álvaro de Carvalho, ele está escondido. Por detrás do muro grafitado, só vemos as copas de algumas árvores. Precisamos de distância para enxergar a torre do edifício, que se alonga por catorze pisos acima do solo. É o antigo prédio do INSS – Instituto Nacional de Seguridade Social, cuja fachada principal ocupa lugar de destaque na Avenida 9 de Julho. Edificado no início da década de 1940, sendo um dos primeiros da avenida, exhibe uma planta pouco convencional e uma distribuição que originalmente contemplava escritórios, setores de atendimento e apartamentos residenciais. O projeto é de Jayme Fonseca Rodrigues. As diferentes funções eram distribuídas por andares: nos primeiros alojava-se os serviços abertos ao público, seguido pelos escritórios e pelas habitações. Essas, com espaços generosos e todo um alto padrão de acabamento de meados do século XX, incluindo banheiros com grandes banheiras e varandas-solário, impressionavam à quem tinha a oportunidade de conhecê-las. Foram construídas como moradia para os funcionários do Instituto (inicialmente Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas – IAPETC), provavelmente ocupadas pela elite burocrática do órgão. Essa especulação da primeira particularidade no uso da construção nos revela duas características que parecem endêmicas ao usufruto do

espaço de São Paulo: as boas residências são reservadas aos que tem dinheiro e os projetos arquitetônicos modernistas de vanguarda falharam perante essa regra, sendo majoritariamente desfrutados também por uma elite.

É interessante pensarmos nesse fato inicial da ocupação do edifício se observarmos sua história posterior e a simbologia que carrega hoje: ele é um marco para os movimentos de luta por moradia do centro da cidade, sendo um dos primeiros grandes prédios ocupados nos anos 1990. Podemos compreender a razão desse papel de destaque conhecendo o espaço. A natureza do edifício é intrinsecamente de uso público: o que se revela atrás do muro grafitado é um jardim com árvores e uma rampa curvilínea de acesso ao pátio interno e hall de distribuição. Um pedaço de intensa vitalidade espacial. Entrando pela passarela de ligação, o que sentimos é que essa intensidade não é gerada de fato pela exuberante arquitetura e vegetação: as pessoas que ali residem transformam todos os dias esse espaço e o dignificam para poderem chamá-lo de casa. Isso não tem equiparação com nenhum outro local de aspecto também esplêndido, porém de uso individualizado. A atividade e o cuidado coletivo fazem desse local único, uma exceção em relação a dinâmica de São Paulo.

O lugar, conhecido como Ocupação 9 de Julho, é coordenado pelo MSTC – Movimento sem Teto do Centro, responsável pela organização, funcionamento e apoio aos moradores. Desde 1997, data de sua primeira ocupação, revezou-se períodos de zelo e abandono do prédio: a adaptação e a restauração do ambiente promovido pelas famílias ocupantes trazem a revitalização da área e, conseqüentemente, o despejo desses moradores e a falta de utilidade do edifício acarreta a deterioração e o entrave ao uso social da propriedade. Em 2006 foi desenhado um projeto de habitação social para o conjunto arquitetônico, no entanto, engavetado posteriormente. Em 2010 houve uma grande desocupação e em 2015 o INSS passou o edifício para a posse da Prefeitura a fim de sanar dívidas, reabilitando a promessa de transformação do local em habitação social através de parceria público-privada. Na prática, o prédio continuou vazio. Em outubro de 2016 o MSTC em conjunto com a rede FLM – Frente de Luta por Moradia - promoveu uma ação coordenada de ocupação de 31 terrenos e construções em desuso na capital paulista. Alguns foram reavidos através de pedidos de reintegração de posse, outros

começaram a funcionar como porto seguro para pessoas em diferentes situações de vida, desde refugiados de países da África Central até jovens mulheres com crianças pequenas, sem apoio familiar ou fonte de renda.

Hoje, em São Paulo, 30% da população tem renda mínima para financiamento de um imóvel. Aos 70% restante é excluída a possibilidade de adquirir uma moradia própria². O aluguel social não é incentivado pelo poder público. São os impactos de um modelo para a habitação baseado no mercado e no crédito, que espelham a expansão do capital financeiro através da propriedade imobiliária.



² Informação fornecida por Ermínia Maricato durante a disciplina AUP 5914 – ‘A produção do espaço urbano e conflitos sociais’ ministrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP no primeiro semestre de 2017.



Fig. 1 a 4. vistas da Ocupação 9 de Julho, 2017. Fotografia digital por Erica Ferrari

Entre as décadas de 1950 a 1970, a construção de habitações pelo setor público sustentou o crescimento de muitas nações, alinhando trabalho, capital e reconstrução das cidades, tanto por conta da destruição da Segunda Guerra Mundial, tanto a favor da modernização e expansão urbana. A partir da crise financeira mundial durante dos anos 1970, o papel dos governos mudou: “de provedores de habitação a ‘facilitadores’, cuja missão é abrir espaço e apoiar a expansão dos mercados privados.” (ROLNIK, 2015). Nesse novo papel, os Estados instituíram condições e regulamentações para a promoção da compra da casa própria provida pelo mercado imobiliário. Com o desmanche dos países socialistas nos anos 1990 e a globalização, a privatização em larga escala aprofundou-se, tornando o paradigma da ‘casa própria’ hegemônico. A casa própria se configurou então como um estoque de riqueza, transferindo o risco de garantia do bem-estar das instituições públicas para indivíduos e famílias. O estouro da bolha do mercado imobiliário em 2007 nos EUA transformou milhares de endividados em sem-teto e tornou claro a especulação financeira sobre a moradia.

“A redução drástica de recursos e programas de moradia social estaria supostamente alicerçada em dois pressupostos neoliberais: a necessidade de redução do gasto público e a retirada do Estado de áreas em que o mercado pode atuar.” (ROLNIK, 2015) No entanto, o que os gráficos de levantamento do setor indicam é um crescimento gradativo do aporte de recursos governamentais, mas através de isenções fiscais. O que isso acarreta é a destinação do maior volume de dinheiro para empreendimentos mais lucrativos, voltados às classes mais altas, diminuindo consideravelmente a viabilização de moradia para os de baixa renda. Outra consequência foi o aumento drástico das sub habitações e dos moradores de rua. Para Rolnik, o quadro de usurpação de terras e despossessão generalizada são os efeitos colaterais de “uma nova geografia baseada no controle de ativos”: uma nova relação de fato do capital com o espaço. “Sob a hegemonia do capital financeiro e rentista, a terra, mais do que um meio de produção, torna-se uma poderosa reserva de valor.” (ROLNIK, 2015)

AS BANDEIRAS

A paisagem da Rua Álvaro de Carvalho exemplifica um contraste cada vez mais presente no centro de São Paulo: o prédio antes em desuso e agora ocupado para moradia popular ao lado de uma construção nova, recém-inaugurada, destinada à venda e locação para a classe média alta. A região está permanentemente sob disputa. Entre o território tradicional dos escritórios e de todo o tipo de atividade comercial, proliferam-se as bandeiras vermelhas dos movimentos de luta nas fachadas antigas.

A terra no campo é elemento de produção; na cidade é de consumo. Com a retração industrial nas últimas décadas, o empreendedorismo financeiro encontra rentabilidade na construção imobiliária. É uma atividade complexa, pois lida com uma necessidade básica da sociedade, mas se desenvolve visando o maior lucro possível. Para tanto, emprega extrema rapidez ou morosidade, dependendo do que for mais interessante em relação a outros investimentos externos que agregam valor à edificação, como o planejamento de um *shopping* ou metrô na proximidade, além da relação com programas governamentais de crédito e investimento. O lucro não vem apenas da atividade produtiva, mas de toda uma cadeia exploratória da cidade como um bem consumível. Afinal, não se mora em um apartamento apenas, mas também na intersecção desse espaço com os equipamentos de seu entorno.³

A bandeira é o primeiro componente que se adere ao edifício ocupado: após a entrada, muitas vezes depois de golpes de marreta e derrubada de portões, ela é hasteada no beiral de uma sacada ou janela, transmitindo à sociedade que aquele espaço tem um novo uso e está sob guarda de determinado movimento de moradia. Andando pelo centro, observamos diversas bandeiras que denotam como a causa é urgente e uma das mais complexas hoje: Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), Frente de Luta por Moradia (FLM), Movimento Sem Teto do Centro (MSTC),

³ Informação fornecida por Ermínia Maricato durante a disciplina AUP 5914 – ‘A produção do espaço urbano e conflitos sociais’ ministrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP no primeiro semestre de 2017.

Movimento de Moradia da Região do Centro (MMRC). Bandeira de luta - uma expressão comumente usada no contexto dos movimentos. Não é à toa: a origem de seu uso remete à atividade bélica, quando exércitos começaram a usar pedaços de pano desenhados e coloridos para se identificarem no campo de batalha. As insígnias – símbolos distintivos de poder – eram feitas em materiais rígidos, sendo aplicadas sobre tecido maleável a partir do uso dos estandartes pelos romanos. Do estandarte para a bandeira a principal diferença consiste no modo de hasteamento: o primeiro estende-se por um eixo rígido horizontal superior, abrindo toda a largura do tecido; a segunda é hasteada a partir de um eixo vertical, um mastro, que alonga-se pela lateral do tecido e conta com a ajuda do vento para exibir toda a sua extensão. A partir disso, podemos pensar que a bandeira do MSTC funciona muito mais como estandarte; seja na rua, na manifestação, sustentada pelas pessoas pelas pontas e exibida em marcha, seja nos edifícios, presa de alguma forma à estrutura de cimento ou à grade, com pouca tremulação. As bandeiras então se configuram quase como uma estampa na fachada, que por vezes é múltipla e forma uma composição de retângulos vermelhos e letras brancas pontuando o espaço urbano. Sem dúvida o que essas bandeiras são é um novo tipo de símbolo: elas identificam edifícios que em outro momento ostentavam os logotipos dos órgãos públicos e das empresas privadas como índices de pujança econômica e progresso. As novas bandeiras representam não apenas um outro uso dessa arquitetura, mas um outro sentido para a ideia de prosperidade da área central. Uma prosperidade que está ligada a potência de integração da população periférica, dos migrantes e imigrantes, ao tecido urbano, e a seu usufruto pleno da estrutura de transporte, cultura e serviços, independente de uma condição econômica favorecida.

Assim esses espaços se tornam ponta de lança para pensarmos a organização social do espaço urbano. A partir dessa perspectiva, é possível pensar os edifícios organizados em ocupações para moradia e cultura como os novos monumentos do centro, portadores de valores a serem enaltecidos por meio da ativação de seus moradores organizados e por toda a rede de apoio que mobilizam (artistas, agentes de saúde, advogados, educadores, jornalistas, vizinhos). São os possíveis

monumentos de hoje, devido à sua representatividade social e política, que propiciam uma revisão da construção identitária e simbólica do espaço construído.

A ESCULTURA, O MONUMENTO E O PROCESSO

A partir da diáspora rural, da explosão demográfica e das grandes transformações físicas da cidade, adensadas entre os anos 1950 e 1970, a constituição de São Paulo se apresenta como um processo de choque para seus habitantes, com a produção de uma massa populacional sem acesso às suas raízes e seus direitos. Nesse contexto, o que foi forjado para ser perpetuado como nossa memória coletiva possui grande relevância. Por vezes quase como um curativo, um monumento se adapta à ferida do choque e tenta de modo muito próprio estancar a dor. Tradicionalmente isso se dá de modo alegórico, triunfante. A partir de meados do século XX, desenvolveram-se mais como memoriais, antimonumentos, monumentos horizontais. De qualquer maneira é uma reação social, seja promovida por um grupo privilegiado, seja por iniciativa governamental, seja gerada pelas vítimas ou vinculada por artistas e ativistas.

Sob o âmbito da prática artística, o monumento convencional é como uma terceira via, que liga arte e arquitetura ao espaço público por definição. As mudanças que ocorreram na forma de construção dos monumentos e no emprego cada vez mais acentuado de outras ações memoriais seguem a lógica que modificou a própria escultura e sua definição ao longo do século XX. Tradicionalmente

uma escultura é uma representação comemorativa — se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. [...] As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. A convenção, no entanto, não é imutável e houve um momento quando a lógica começou a se esgarçar. No final do século XIX presenciamos o desvanecimento da lógica do monumento. (KRAUSS, 1979)

Essa transformação gerou já no século XX o que Krauss define como ‘condição negativa’ da escultura, com a “ausência do local fixo ou de abrigo”. A produção escultórica modernista é correlata a esse fato, “produzindo o monumento como uma

abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto referencial.” Por volta dos anos 1950 a escultura se configurava como uma “espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era”. Com os anos 1960, a escultura adquire novos contornos: “era tudo aquilo que estava na paisagem que não era paisagem”. A essa característica é denominada ‘campo ampliado da escultura’ – “gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura.” (KRAUSS, 1979) As lógicas de construção dos trabalhos de artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra e Walter de Maria operavam nessa dilatação.

Ao mesmo tempo, esses artistas começaram a lidar com a ideia de ‘locais demarcados’ e ‘mapeamentos’ para constituírem suas obras. É como uma volta da relevância do local da escultura para a sua realização, no entanto, de um modo oposto: ao invés da representatividade histórica e cultural do local se fundir ao tema representado e dar sentido e visibilidade à obra ali instalada, o local passa a ter relevância como plano possível para uma experiência física, sensorial e conceitual. Esse local geralmente é situado nas áreas de exclusão da ‘cultura’, como subúrbios, desertos, campos, e funcionam como espelhos inversos, potentes instrumentos de ressignificação do que é o espaço construído forjado constantemente através da pressão cultural, como em *The Monuments of Passaic* de 1967 de Robert Smithson. A partir de uma expedição à cidade industrial em que nasceu, o artista registra fotograficamente construções que seriam exemplares de um novo tipo de monumento: uma ponte, um conjunto de canos, uma caixa de areia. Sua apreensão se dá por meio da observação material dos elementos ordinários, ‘vazios’, que para ele “ao invés de causar-nos a lembrança do passado como os velhos monumentos, [...] parecem causar em nós o esquecimento do futuro” como “ruínas em reverso”. São formas não permanentes, apenas registradas por fotos, que denotam uma nova e desiludida visão do conceito de monumento, na curva histórica de sua obsolescência. (SMITHSON, 1967)

O artista então aí é um observador e ativador de “operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais”, utilizando diversos meios materiais e estratégicos para isso, trabalhando como um explorador de relações complexas. (KRAUSS, 1979) Gordon Matta-Clark, por exemplo, volta especial atenção aos vazios, aos hiatos urbanos, tanto pesquisando e coletando registros sobre esses espaços – como a ação de compra em leilão de lotes ínfimos da cidade de Nova Iorque e a expedição ao subsolo de Paris – como produzindo trabalhos diretamente na arquitetura ou em circunstância dela. Lidando com o funcionamento da cidade, Matta-Clark produziu trabalhos que consistiam em ações nesses hiatos urbanos: um banquete servido com o cozimento de um porco embaixo da Ponte do Brooklyn em Nova Iorque em 1971, por exemplo, e a abertura e gerenciamento de um restaurante em conjunto com outros artistas entre 1971 e 1974 chamado *Food*. Para Matta-Clark a comida era um processo de alquimia artística de transformação dos ingredientes e seu oferecimento um puro valor de troca. Já Joseph Beuys, com seu conceito de ‘escultura social’, cujo potencial revolucionário se construiria por meio da ação, “expandiu a definição de arte através da atividade política fundando núcleos coletivos, como o Partido Estudantil Alemão em 1967, a Universidade Livre Internacional de 1974 e como membro do Partido Verde.” (MESQUITA, 2008)

No cenário global da Guerra Fria e das ditaduras militares Latino Americanas,

as artes plásticas, sobretudo nas suas fracções de vanguarda, acabaram por aproximar, ao longo dos anos 1960, dois propósitos nem sempre conciliáveis: de um lado, a condição estética ‘avançada’, voltada aos desdobramentos críticos da história da arte recente, e de outro, a apreensão mais ampla da experiência social. (FREITAS, 2013)

No Brasil, em 1964, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram precursores em suas propostas experimentais e participativas, cujas obras só existiriam a partir do uso do público, no cruzamento entre objeto, corpo e ação, muitas vezes no espaço social marginalizado ou não institucionalizado. Com o endurecimento dos regimes autoritários, uma ‘arte de guerrilha’, ativista, processual, opunha-se ao *status quo* e comprometia-se com a sociedade de maneira diretamente política. Na exposição ‘Do corpo à terra’, com organização de Frederico Moraes, os artistas foram convidados a realizarem ações no

Palácio das Artes e no Parque Municipal de Belo Horizonte, resultando em algumas das obras mais potentes da época, como as 'Troupas ensanguentadas' de Barrio e 'Tiradentes: totem-monumento ao preso político' de Cildo Meireles. Na Argentina, o projeto Tucumán Arte de 1968 foi "um trabalho intervencionista de contra informação" no qual

os artistas criaram um circuito informacional e alternativo que desmascarasse a imagem mítica da realidade reforçada pela mídia de massas, apresentando os resultados políticos, sociais e econômicos reais de um projeto inviável de modernização do capitalismo argentino. (MESQUITA, 2008)

Com a abertura democrática e internacionalização dos mercados e do circuito artístico, outras manifestações de trabalhos participativos começam a surgir, em conjunto com uma série de estudos críticos sobre as vanguardas dos anos 1960 e 1970. Em 'Estética Relacional' de 1998, Bourriaud estipula esse termo para caracterizar uma parcela da produção daquela década "que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado". Para ele, essa atividade está diretamente ligada ao desenvolvimento da cultura urbana mundial e do incremento sem precedentes da mobilidade e dos intercâmbios. Bourriaud utiliza o conceito de 'interstício' para localizar essa experiência da arte na sociedade contemporânea. O termo foi "usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema". Diferente do que foi para a geração dos anos 1960, para a dos anos 1990 "a questão não era mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global." (BOURRIAUD, 2009)

O que se observa a partir dos anos 1990 é uma radicalização dessa vontade e a supressão do objeto 'artístico' como meio de interação sistematicamente. Muitas obras são acontecimentos que permitem uma troca direta entre público, artista, local, oferecendo um usufruto imediato. Rirkrit Tiravanija, por exemplo, inclui em sua

prática artística cozinhar e servir jantares em galerias, dispor réplicas de seu apartamento para o público viver durante o período expositivo e construir uma estação de televisão pirata com instruções para reprodução. Para além da interação e participação no campo da arte, a preocupação se insere no âmbito do uso dos espaços de produção e sociabilidade. Em 2003, Tiravanija se tornou co-fundador da *The Land Foundation*, viabilizada em uma área de seis hectares ao norte da Tailândia. A intenção com o local é promover uma comunidade livre de propriedade, onde pode-se cultivar tradicionalmente arroz e outros insumos, captar energia solar, construir casas e pontes ao mesmo tempo em que projetos artísticos são desenvolvidos em um caráter laboratorial.

Nesse momento encontramos um ponto de inflexão: para Bourriaud, a efemeridade da obra de arte, como uma série de acontecimentos com duração própria, “não tem nada a invejar o ‘monumento’ clássico, no tocante aos efeitos de longa duração”. Ela atinge a uma ‘eternidade’ em sua qualidade de ‘ser pontual e temporária’. Os trabalhos de Felix Gonzalez-Torres, por exemplo, possuem qualidades que propagam “uma função essencial do monumento: a conjunção de um indivíduo e sua época no interior de uma única forma.” (BOURRIAUD, 2009)

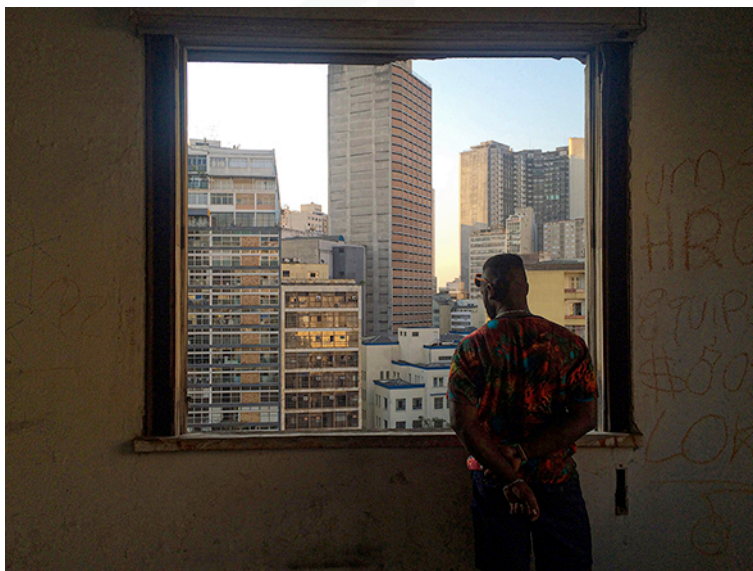




Fig. 5 e 6. vistas da Ocupação 9 de Julho, 2017. Fotografia digital por Erica Ferrari

Assim, as obras reservam “um lugar central para a negociação, para o desenvolvimento de uma coabitação; (...) levam o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra.” (BOURRIAUD, 2009) Como dilatações da vida pessoal implicadas socialmente no mundo contemporâneo, observadas em Gonzalez-Torres, ou como com propostas de relações inseridas na dinâmica da produção e da propriedade, como em *'The Land Foundation'*, na sequência lógica dessa prática, podemos pensar de fato na possibilidade do monumento conceitual, imaterial, composto a partir da relação interpessoal e da dinâmica desenvolvida com a experiência conjunta. É o que Santiago Sierra imagina com *Conceptual Monument*. A proposta foi enviada a um concurso para a construção de um memorial à liberdade e à união, em Leipzig, na Alemanha. O projeto de Sierra consistia na inscrição de

quatro diretrizes, com o adendo de mais quatro comentários e um apêndice, que estipulavam os conceitos e os procedimentos para a realização do monumento. A primeira diretriz declarava que o monumento seria imaterial; a segunda que a praça destinada ao monumento seria uma área extra territorial e que, portanto, nenhuma autoridade seria válida ali; a terceira que a população de Leipzig usaria e administraria a praça de modo comunitário; e a quarta que a população teria acesso livre ao dinheiro do concurso para a execução do monumento. Nos comentários, Sierra estabelecia que a praça não seria modificada arquitetonicamente, que o monumento não seria um objeto ou remodelação da praça, mas que o monumento seria um trabalho conceitual que criaria uma realidade social. Além disso, Sierra declarou que não figuraria como o artista para além da publicação desses conceitos. Sua proposta foi excluída da competição. Nesse trabalho, o monumento é ligado intrinsecamente à contemporaneidade e à população como um movimento contínuo de construção e remodelação social empreendido pela atividade da comunidade. Nesse aspecto, podemos considerá-lo como uma homenagem à própria sociedade e ao sistema autônomo e livre de gestão do espaço, levando a cabo a experiência do monumento como um conjunto de relações que são desenvolvidas ao longo do tempo pelas pessoas.

A proposta de Sierra é de fato a mais radical em termos de imaterialidade e construção social para confecção de um monumento, no entanto, nunca foi realizada. A série de trabalhos produzidos por Thomas Hirschhorn entre 1999 e 2013 são exemplos importantes de uma dimensão prática da construção de um monumento contemporâneo. As obras levam os nomes de quatro filósofos, sendo uma homenagem ao pensamento revolucionário de cada um e uma construção possível com determinada comunidade e em determinado lugar. O primeiro foi o *Monumento à Benedict de Spinoza* de 1999, realizado em Amsterdã, seguido pelo *Monumento à Gilles Deleuze* de 2000, em Avignon, *Monumento à Bataille* de 2002, em Kassel e *Monumento à Gramsci* de 2013, em Nova Iorque. A série uniu o desejo de Hirschhorn de trabalhar no espaço público, de pensar a prática escultórica e a própria História. Para o artista, tudo isso é possível através do monumento. Como uma construção feita durante determinado período de tempo, Hirschhorn foi

gradativamente percebendo a importância do envolvimento mais amplo da comunidade na qual o trabalho se inseria e da sua própria presença como força motriz do projeto que se modificava dia após dia. Para o artista, seus monumentos são um modo de “questionar a universalidade e a autonomia da arte em um gesto direto” e “uma contribuição para se pensar e se repensar a arte no espaço público como uma experiência que pode levar a uma transformação significativa.” (HIRSCHHORN, 2017). O *Monumento à Gramsci*, o último da série, era formado por uma estrutura de duas plataformas ligadas por uma ponte e acessadas por escadas e rampas. Sobre elas, foram organizadas atividades e funções: espaço de exposições, biblioteca, ponto de acesso à Internet, oficina, bar, estação de rádio, rodas de discussões, entrevistas, apresentações musicais e de outras produções dos residentes.

Para Bishop, as ações dos artistas da Estética Relacional se apresentaram como criadoras de conexões e sociabilidade de fato para um meio restrito, ligado ao circuito artístico, formado por pessoas da mesma classe social e com os mesmos interesses. Já os trabalhos de Sierra e Hirschhorn eram propostas de relações entre artista, obra, público e contexto que mantinham a tensão latente da vida social, sendo as performances e instalações “marcadas por sensações de desconforto” gerada pela “introdução de colaboradores de diversos setores econômicos, o que serve para desafiar a auto percepção da arte contemporânea como um domínio que abrange outras estruturas sociais e políticas”. São obras cujos relacionamentos alcançados “ênfaticam o papel do diálogo e da negociação” como parte integrante e não como um conteúdo por si próprio. Para Hirschhorn, o trabalho é o resultado de um processo e gerado para perdurar. “O *Monumento à Gramsci*, como todos os monumentos, é feito para a eternidade (...) transformado de seu *status* de ser ‘também um objeto’ para seu *status* de memória única – ‘sem um objeto’”. (BISHOP, 2004)

Graham Coulter-Smith no livro *Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art 1986–2006* observa como o objetivo vanguardista de envolver o público e trazer a arte para a vida é extremamente difícil, sendo que o discurso amplamente empregado de uma bem-sucedida interação entre sociedade e arte por meio dos

trabalhos instalativos é exagerada. Para ele, todo artista motivado pelo discurso da criatividade individual procura a ‘diferença’ e trabalhar com comunidades (como no *Monumento à Bataille* de Hirschhorn, desenvolvido para a Documenta de Kassel em uma comunidade turca-alemã de baixa renda) proporciona isso, no entanto as pessoas que o constroem coletivamente permanecem invisíveis, o que “identifica um problema fundamental da arte na virada do século, que é a dificuldade de assumir uma dimensão ‘política’”. (COULTER-SMITH, 2006)

Dessa complexa apresentação das características da escultura, do monumento e das obras aqui relacionadas, podemos pensar a Ocupação 9 de Julho como um monumento absolutamente intrínseco: uma Ocupação-Monumento. Ele é feito no espaço coletivo pelas pessoas e suas atividades a partir de um desejo, iniciando-se no dia da ocupação e sendo planejadas e modificadas constantemente, agenciando diferentes grupos sociais. Para além disso, contém dois aspectos que avançam no sentido da construção plena de símbolo identitário: a realização sem a tutela de uma instituição de poder (governamental ou cultural) e sem um propositor (artista ou governante). A Ocupação é um monumento que não se manifesta como uma representação de algo (da origem, do futuro, da bravura do povo) mas a coisa em si. Seguindo o caminho histórico do reconhecimento de patrimônios nacionais, com a ampliação de seus parâmetros para a inclusão de bens de diferentes matrizes históricas, bens de ordem popular e bens imateriais construídos pelas práticas sociais a partir dos anos 2000, podemos alinhar a Ocupação-Monumento. Também a partir da história da dinâmica das modificações e dos usos da ideia de monumento pelos artistas nas últimas décadas e dos trabalhos que indicam uma preocupação com a esfera pública e política.

OCUPAÇÃO-MONUMENTO

Uma proposição de eternidade pela efemeridade. O que esses trabalhos de arte propõem acontece na vida cotidiana da cidade. As ocupações de moradia se baseiam no relacionamento do dia-a-dia, no reestabelecimento diário das atividades e desejos, para perdurar como prática significativa. O vai e vem das pessoas, a

prerrogativa do despejo, a instabilidade das transformações físicas do edifício carrega o espaço com o sentimento de um trabalho à beira de um abismo, prestes a se dissolver a qualquer momento. Ao mesmo tempo, cada mutirão, cada novo residente que chega, cada nova função dada a um local antes desabitado é dotada da força do ato definitivo, do arranque de luta que não é possível de ser retrocedido apesar de todos os contratemplos. Tudo isso é dado por uma forma, pela maneira específica que se desenvolve. Ela parece estar manifestada em cada parte desse convívio: batendo na pequena porta de metal, o barulho dos dedos contra o ferro inicia o processo estético, formal, condicionalmente transitório e representativo.

Dos símbolos, a Ocupação 9 de Julho já extrapolou os protocolos - não possui mais bandeira em sua fachada. Desde o início de 2019 ela está tomada por um grande grafite com o grito do MSTC 'Quem não luta, tá morto!'. São mais de vinte anos com ocupações periódicas. Nas dependências do prédio observamos as marcas de tantos anos e mudanças, de reformas e depredações, de vontade e descaso. Em um primeiro momento, as famílias ocupantes dormiram em barracas e colchões no chão. A preocupação inicial é de se manter no local com um número suficiente de pessoas dispostas a permanecer no edifício até que a conquista seja estabilizada: são 48 horas de vigília. Depois desse período, já se iniciam as medidas emergenciais de saneamento e estrutura para habitação. Com o passar dos meses, pelo regime de mutirão, os esgotos e encanamentos são implementados, a energia puxada para cada andar e os banheiros refeitos. Os espaços são distribuídos de acordo com a necessidade de cada família e são levantadas paredes para a divisão dos novos apartamentos. A configuração funcional é discutida em assembleia e edificada pelos próprios moradores.

A Ocupação-Monumento é diariamente criada por centenas de pessoas que trabalham e vivem nela. Desde 2017, a rede Aparentamento em conjunto com diversos outros agentes desenvolveram inicialmente o projeto de uma cozinha coletiva, cujo objetivo era suprir as necessidades internas em relação à alimentação durante as atividades coletivas do espaço e promover, através de almoços abertos, uma maior visibilidade à luta por moradia. Uma vez por mês, um *chef* com experiência é chamado para ministrar um almoço, em uma ação voluntária e aberta

ao público. A ideia é que os visitantes e moradores usufruam do espaço coletivo da Ocupação, configurado pela área externa ao ar livre e o terceiro andar, onde localiza-se a cozinha, a marcenaria, o brechó, as costureiras, a sala multiuso, o refeitório, a sala de comunicação e o escritório.



Fig. 7. logo da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2017. Arquivo digital, design por Erica Ferrari



Fig. 8. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, prato servido no almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2018. Fotografia digital por Edouard Fraiport



Fig. 9. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, show no almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2018. Fotografia digital por Edouard Fraiport





Fig. 10 a 12. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, preparação do almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2018. Fotografia digital por Edouard Fraiport









Fig. 13 a 18. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, barracas dos moradores no almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2019. Fotografia digital por Edouard Fraipont



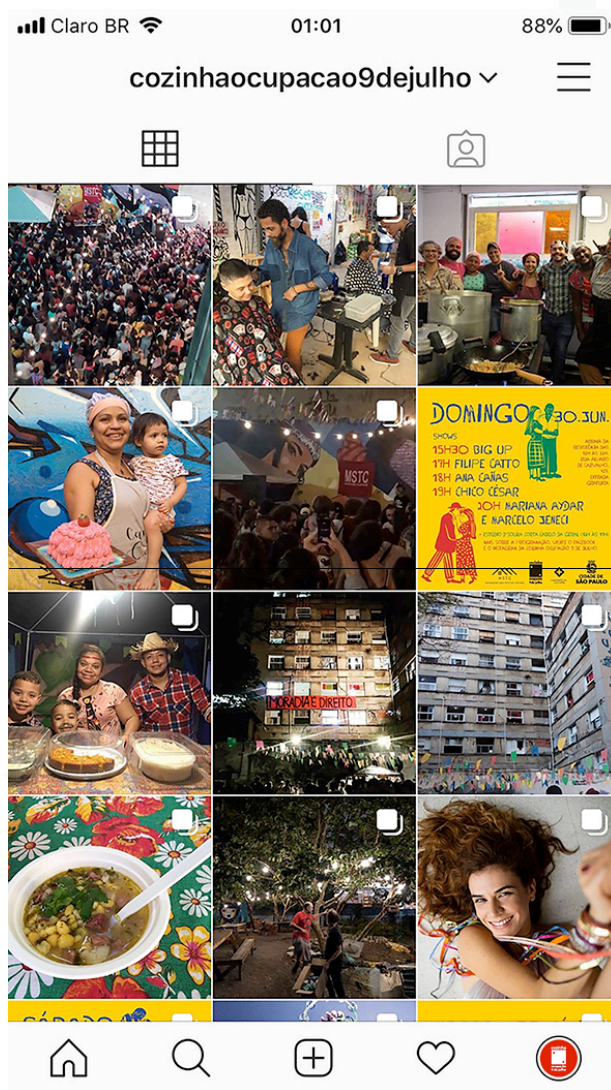


Fig. 19 e 20. Instagram da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2019. Fotografia digital



Fig. 21. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, preparação do almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2019. Fotografia digital por Edouard Fraipont

Ao longo dos quase cinco anos de realização dos almoços, a iniciativa se tornou conhecida na cidade, crescendo e se desdobrando em outras ações. Incluem uma programação com shows, oficinas e ações de formação e serviços e oferecem incentivo e apoio às atividades dos moradores, a maioria trabalhadores informais e de baixa renda. Outros núcleos de atividade se firmaram na Ocupação, entre elas a Galeria Reocupa (com exposições de arte contemporânea), a Oficina de Arte (voltada à adultos e crianças semanalmente) o CineOcupa (com a projeção de produções audiovisuais) e a Horta da Ocupação (com a compostagem de resíduos orgânicos e o plantio de insumos). Muitas parcerias surgiram, como a série de oficinas apoiadas pelo Sesc 24 de Maio na Horta, envolvendo a marcenaria e a Oficina de Arte.

Toda essa atividade funciona como uma proteção contra o despejo e a criminalização dos movimentos de moradia através do apoio de uma parcela mais ampla da sociedade. A classe média, vinda por conta do oferecimento de ações culturais, dissipa por meio das conversas boca a boca e das redes sociais as ações benéficas que o Movimento promove para as pessoas e para a cidade. O movimento social organizado e estruturado e o trabalho conjunto com uma rede ampla de colaboradores pode fomentar uma outra perspectiva, diferente da do

senso comum e da mídia de massa. Alguns moradores relatam que a Ocupação 9 de Julho é chamada de *gourmet*: por sua organização, beleza, atividade. O termo, que vem da culinária, associado à ‘alta cozinha’, também se refere à produtos e serviços mais caros ou exclusivos, seja pela qualidade ou por um valor agregado. Em qualquer outro contexto, *gourmet* assume hoje uma característica pejorativa, como um índice de exclusão socioeconômico, porém, indexado à Ocupação, que produz a requalificação do espaço em conjunto com a população de baixa renda, contraditoriamente, isso soa como algo positivo, como uma apropriação ‘popular’ de uma característica de ‘elite’. A Ocupação é um entrave à gentrificação, ao mesmo tempo que é agente de transformação e provedor de qualidade de vida aos seus ocupantes.

Desde os anos 1990, “trocas de estratégias entre as experiências criativas vindas dos domínios da arte” adensaram as “novas formas de cooperação e de participação social”, “descentralizadas e não partidárias de exercício político” baseadas na ação coletiva e na dimensão da esfera pública. (MESQUITA, 2008). Influi nesse processo a ideia de uma recuperação dos territórios da cidade para um usufruto mais igualitário. São muitas iniciativas ao longo das últimas décadas que trabalharam nessa perspectiva. O JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube) é uma referência para uma atividade artística atuante na periferia de São Paulo, construindo uma produção coletiva autônoma. Boa parcela dos coletivos dos anos 1990 e 2000 utilizaram a festa, a comida e o oferecimento de oficinas como pontos de confraternização entre diferentes setores sociais, em locais abertos (ruas, praças, terrenos ociosos) ou em locais específicos dentro de comunidades, nos remetendo à certas práticas dos anos 1970. Também realizaram ações pontuais de crítica à segmentação do espaço urbano, reflexo da desigualdade estrutural e social das grandes cidades. O Coletivo Contra Filé, por exemplo, em 2004 instalou no Largo do Arouche um monumento à catraca invisível, que fazia referência ao bairro de Itaquera e às catracas físicas e sociais que separam os habitantes de São Paulo. A grande diferença, no entanto, entre os artistas e coletivos dos anos 1970 e 2000 reside na densidade social e política em que operavam e, conseqüentemente, no seu delineamento crítico:

combativo e à beira da clandestinidade nos anos 1970; articulado e semianônimo nos anos 2000.

Desde 2003, coletivos paulistanos trabalham junto às ocupações de moradia com a ideia de formação de uma frente de visibilidade e de proteção aos movimentos. A Ocupação Prestes Maia, também sob coordenação do MSTC na época, entre 2002 e 2007, contou com a atuação de diversos coletivos, especialmente nos períodos de mobilização contra as reintegrações de posse. O coletivo Frente 3 de Fevereiro desenvolveu um dos trabalhos mais contundentes na Prestes Maia, com a colocação de uma imensa bandeira na fachada do edifício, a partir do topo, com a frase 'ZUMBI SOMOS NÓS', em uma referência direta ao quilombo e a potência libertadora daquele espaço. Nos noticiários televisivos, os helicópteros exibiam a Ocupação envolta pelas palavras, estimulando um questionamento acerca do discurso difamatório da mídia de massa sobre aquele lugar.⁴

Hoje, com as redes sociais, esse trabalho de modificação da imagem sobre as ocupações de moradia adquire outros contornos. Ao mesmo tempo que são um instrumento de mobilização, potencializado pela troca instantânea e irradiada de informações, as redes sociais também proporcionam fácil deturpação e manipulação por diversas frentes, baseando-se no compartilhamento dos usuários e difusão sem verificação dos fatos. Como plataformas mediadas majoritariamente pela imagem, necessitam ser constantemente alimentadas de forma a despertar interesse e identificação.

As ações desenvolvidas recentemente na Ocupação 9 de Julho vêm diretamente da experiência do MSTC sobre a relevância da ampliação do movimento por moradia para uma frente de reivindicação da cidadania plena, com a contemplação do acesso

⁴ Sobre coletivos ler MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. e MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *Discursos de Contrainformação - coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

à programas de saúde, trabalho, educação e cultura. Através de uma incontável gama de relações e ações constantemente articuladas com o envolvimento dos moradores, dos colaboradores e das esferas públicas, o movimento enuncia uma qualidade de vida em um sentido amplo dentro da cidade. A Ocupação 9 de Julho é o monumento vivo desse desejo presente, permeado por todas as dificuldades latentes, parte da realidade enquanto permanecer, parte da história de luta quando não estiver mais lá.



Fig. 22. Patrimônio=Nóis, 2019. Instalação de Erica Ferrari na fachada da Ocupação 9 de Julho.
Faixa de tecido

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

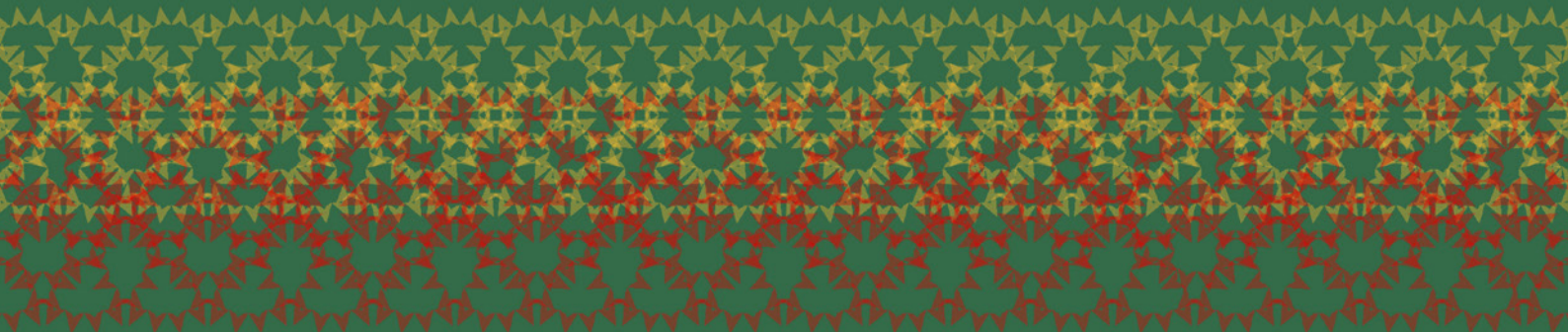
- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. Revista October n°110, 2004.
Disponível em:
<https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/0162287042379810>
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPBELL, Brigida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade - UNESP, 2006.
- CORRÊA, Roberto Lobato. *Monumentos, política e espaço*. Scripta Nova - revista electrónica de geografía y ciencias sociales - Universidad de Barcelona. Vol. IX, núm. 183, 15 de fevereiro de 2005. Disponível em:
<<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-183.htm>>
- COULTER-SMITH, Graham. *Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art 1986–2006*. Southampton: CASIAD, 2006. Disponível em:
<http://www.installationart.net/>
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp 2013.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- MATTA-CLARK, Gordon and Thomas Crow et al. *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436. Acesso em: 2019-05-17.
- NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. São Paulo: Projeto História PUC SP, n. 10, dez. 1993.
- ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- SIERRA, Santiago. *Conceptual Monument*. Projeto publicado no site do artista.
Disponível em: http://www.santiago-sierra.com/201209_1024.php?key=2

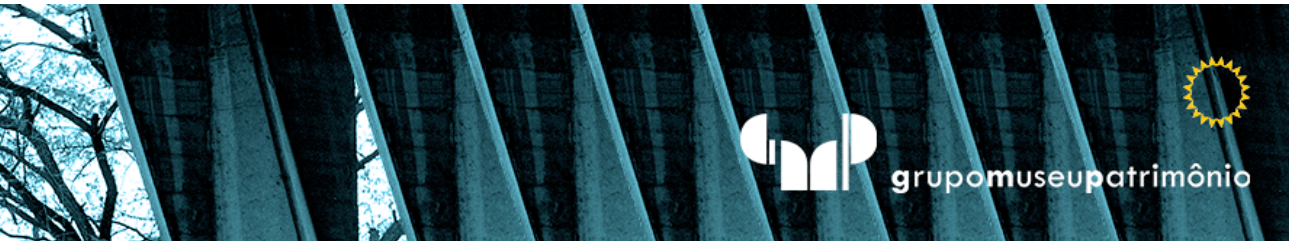
SMITHSON, Robert. *The Monuments of Passaic*. Revista Artforum, 1967. Disponível em: <https://thinkingpractices.files.wordpress.com/2010/12/smithson-a-tour-of-the-monuments-of-passaic.pdf>

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

WODICZKO, Krzysztof. *Critical vehicles: writings, projects, interviews*. Londres: The MIT Press, 1998.

Imagem e Experiência





A fotografia industrial de Hans Günter Flieg e a representação da modernidade brasileira

***La fotografía industrial de Hans Günter Flieg y
la representación de la modernidad brasileña***

***Hans Günter Flieg's industrial photography
and the representation of Brazilian modernity***

Marco Aurelio Fiocchi

*Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens
Culturais da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV
CPDOC). maufiocchi@gmail.com*

Resumo

Entre 1950 e 1960, o fotógrafo Hans Günter Flieg produziu ensaios fotográficos para a publicidade e comunicação corporativa de indústrias paulistas. Essas imagens foram apropriadas pelo circuito artístico e, na atualidade, circulam em exposições, catálogos e integram acervos de instituições culturais. Neste artigo, verificamos os sentidos produzidos pela crítica artística à sua obra.

Palavras-chave: Fotografia. Industrialização. Modernidade. Publicidade. Arte.

Resumen

Entre 1950 y 1960, el fotógrafo Hans Günter Flieg produjo ensayos fotográficos para publicidad y comunicación corporativa para industrias de São Paulo. Estas imágenes fueron apropiadas por el circuito artístico y actualmente circulan en exposiciones, catálogos y forman parte de las colecciones de instituciones culturales. En este artículo verificamos los significados que produce la crítica artística a su obra.

Palabras clave: Fotografía. Industrialización. Modernidad. Publicidad. Arte.

Abstract

Between 1950 and 1960, photographer Hans Günter Flieg produced photographic essays for advertising and corporate communication for industries in São Paulo. These images were appropriated by the artistic circuit and currently circulate in exhibitions, catalogs and are part of the collections of cultural institutions. In this article, we verify the meanings produced by artistic criticism of his work.

Keywords: Photography. Industrialization. Modernity. Advertising. Art.

INTRODUÇÃO

Em 1961, o fotógrafo alemão naturalizado brasileiro Hans Günter Flieg (1923) registrou a construção de uma central elétrica na cidade de Osasco (SP) pela companhia suíça Indústria Elétrica Brown Boveri, presente no Brasil desde 1954 e para a qual ele fotografou autonomamente por 17 anos, entre 1956 e 1973. Uma das imagens da construção da central elétrica, tomada de cima e em ambiente externo, mostra duas grandes estruturas circulares, semelhantes a dínamos, sendo montadas por funcionários da empresa. No interior da estrutura que se situa na parte inferior da fotografia, dois homens conferem o diâmetro de uma das bordas da circunferência até o centro, onde se encontra uma peça metálica similar a um totem. Um terceiro, mãos na cintura, observa o procedimento. Na parte superior da imagem, outros dois instalam, na segunda estrutura circular, uma chapa metálica, o que denota que essa grande peça ainda está em montagem.

De seu ponto de vista, o homem que observa a medição da circunferência interna da peça circular da parte inferior da imagem tem controle também sobre a ação dos dois que instalam a chapa metálica na outra estrutura, na parte superior da imagem. Sua posição, perpendicular aos dois grupos e quase no extracampo da imagem, leva a crer que se trata de um funcionário que ocupa uma posição superior em relação

aos demais. Por só observar o trabalho, ele bem pode ser caracterizado como um supervisor, função frequente no organograma de empresas. Segundo o crítico de arte Lorenzo Mammì (2013), em ensaio em que faz uma leitura do conteúdo simbólico dessa imagem, esse personagem seria um prolongamento do olhar do fotógrafo e, por extensão, do olhar do espectador da fotografia.

Flieg atuou profissionalmente no campo da fotografia aplicada à publicidade, documentação industrial, artes e arquitetura, da metade da década de 1940 – poucos anos depois de ter emigrado para o Brasil em decorrência da Segunda Guerra Mundial e da perseguição aos judeus pelo nazismo – até o final dos anos 1980. Nesse período, produziu cerca de 60 mil imagens, segundo um dos pesquisadores de sua obra, o jornalista e crítico de fotografia Moracy Oliveira (2014). Estas compreendem o registro de produtos, construções, obras de arte, patrimônio histórico, natureza. Também atuou na cobertura de eventos comemorativos e artísticos e registrou as transformações urbanas decorrentes do crescimento, verticalização e consequente processo de metropolização da capital paulista.¹

Em ensaios fotográficos para fins corporativos, encomendados por agências publicitárias ou diretamente pelas indústrias, o fotógrafo registrava as instalações industriais, o maquinário, a atividade laboral e as etapas de transformação da matéria-prima em bens de consumo. Suas fotografias industriais foram comissionadas por empresas de diferentes setores (alimentício, mobiliário, engenharia, vestuário, calçados, automotivo, decoração, máquinas de escrever e de calcular, equipamentos de precisão). Entre os clientes de maior porte figuraram corporações como a citada Brown Boveri, Pirelli, Rhodia, Olivetti, Villares, Mercedes-Benz e Companhia Brasileira de Alumínio, a maioria situada em São Paulo e na região metropolitana. Sua produção nesse gênero compreende ainda a implantação de grandes obras de engenharia como as hidrelétricas e termelétricas. Desde o início esta criação teve a marca do trabalho artístico, em decorrência das

¹ A representação fotográfica de Hans Günter Flieg e a produção de sentidos acerca da industrialização brasileira na metade do século XX, temas abordados neste artigo, foram objeto de nossa dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FIOCHI, 2020).

escolhas técnicas do fotógrafo e de seu repertório cultural e estético. Sua obra, portanto, atendia às demandas comerciais com registros que não prescindiam de uma concepção autoral e criativa.

A foto da construção da central elétrica da Brown Boveri apresenta um aspecto importante das fotografias industriais do autor: esse conjunto fotográfico é pródigo em revelar potentes componentes simbólicos das relações de trabalho, entre eles a hierarquia funcional – obviamente dentro do contexto de seu tempo de produção, meados do século XX, em que a organização do trabalho apresentava feições não tão nuançadas como na atualidade e as relações de comando e subordinação se davam de forma mais direta.

Na representação² do cotidiano fabril, o fotógrafo tomou as distinções entre as funções exercidas pelos empregados como um dos elementos recorrentes. De acordo com as historiadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2012), as recorrências temáticas e de composição em uma série de documentos visuais conformam padrões que podem ser entendidos como construções de sentido bem-sucedidas e vinculadas às práticas sociais. Na foto que analisamos, por exemplo, vemos representada em dois níveis a hierarquia nas relações de trabalho: o primeiro grupo, posicionado no interior da estrutura circular da parte inferior da imagem, é formado pelo supervisor e outros dois funcionários. Eles encenam a realização de uma atividade que exige maior precisão e domínio técnico. Dado o interesse e a proximidade com que o supervisor os observa, esses empregados provavelmente estariam situados numa escala mais elevada da hierarquia funcional. Seriam, portanto, funcionários especializados, representantes de profissões como a de engenheiro. O segundo grupo, formado pelos dois funcionários que instalam a chapa metálica no exterior da estrutura da parte superior da imagem, desempenha uma atividade de menor complexidade, que envolveria mais a destreza e a habilidade manual do que o cálculo preciso da área

² Adotamos a concepção de representação plasmada por Stuart Hall (2016) para investigar os processos de construção social da realidade. Para o autor, a fotografia é um sistema representacional que possibilita a produção e o compartilhamento de sentidos que não são fixos e estão sempre sujeitos aos condicionantes históricos e às mudanças de um contexto cultural para outro.

de uma peça industrial. Eles se situariam assim numa posição hierarquicamente inferior, porém, da mesma forma que o primeiro grupo, também são subordinados ao supervisor, que os acompanha a distância.

No entanto, há ainda um outro personagem nessa composição, posicionado na extremidade superior direita, portanto numa área menos nobre do retângulo fotográfico. Trata-se de um homem portando um chapéu de palha, que bate o martelo sobre um tijolo. Ao seu lado, elementos cênicos como sacos de pedras e vergalhões se colocam na borda da imagem. É inquietante a presença, num registro que se destina a representar a modernidade dos sistemas elétricos, de um personagem que porta esse tipo de vestimenta e tem como principal dispositivo de trabalho um martelo, ou seja, uma ferramenta pré-industrial. Vejamos o que diz Mammì (2013) a respeito dele:

Apesar da roupa impecável, o chapéu denuncia, nesta última figura, o homem que trabalha ao ar livre, descendente direto do lavrador. Recém-saído da condição rural, dono de um artesanato ainda pré-industrial (o martelo, o tijolo), ele representa o degrau mais baixo de uma escala ascendente: os jovens operários em formação, os funcionários já especializados, o supervisor que coordena e, implicitamente, nós, que contemplamos a imagem do alto. Mas a hierarquia não comporta exclusão: o artesanato pré-industrial é incorporado, aparentemente sem conflito, na complexidade das novas técnicas construtivas. (MAMMÌ, 2013, p. 36)

O personagem é, portanto, na visão deste autor, originário do campo. O êxodo rural é uma das marcas da realidade brasileira do período. Ao longo da década de 1950, 8 milhões de agricultores migraram para as cidades, em busca de melhores condições de vida. Outros 14 milhões fizeram esse movimento nos anos 1960 e, nos anos 1970, mais 17 milhões, totalizando 39 milhões de pessoas, de acordo com os historiadores João Emanuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais (1998). É essa massa, sem formação ou habilidade para atuar na indústria, que, em grande parte, se tornou a mão de obra operária.

Com seus personagens organizados hierarquicamente, a foto da central elétrica criada por Flieg representa essas duas realidades do universo do trabalho no período do “salto industrial” do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960)³ – os profissionais especializados e o migrante com baixo nível de qualificação. A camada de trabalhadores especializados ampliou-se com a instalação das indústrias automobilística, petrolífera, química, elétrica, eletrônica, siderúrgica, farmacêutica, algumas delas de capital estrangeiro, que se instalaram no país nesse período. Ao passo que o migrante rural adentrou o mercado de trabalho urbano atuando na construção civil, no caso dos homens, e nos serviços domésticos, para as mulheres, ocupações pesadas, braçais e de baixa remuneração. Nas indústrias, assumiram os postos de base, como vigias, ajudantes de serviços gerais, limpeza, carregadores das cargas transportadas em veículos utilitários. (MELLO; NOVAIS, 1998)

O chapéu de palha e o martelo do trabalhador recém-emigrado do campo são os elementos que nos levam de um interesse menos engajado com essa imagem para uma dimensão mais aprofundada de entendimento de seus sentidos. Eles nos fazem pensar que a modernidade⁴ engloba a simultaneidade de tempos, o arcaico e o moderno, o atrasado e o avançado, mas que também se configura como um processo de seleção. Contrariamente a Mammì (2013), pensamos que o homem de chapéu de palha e martelo na mão nem se configura como elemento da hierarquia funcional. A posição desse personagem, estrategicamente na área periférica da imagem, o coloca apartado do olhar e da atenção do supervisor, como se estivesse excluído dessa relação de subordinação e, por extensão, distanciado do processo modernizador, já que sua atuação e saber seriam da ordem do natural, não decorrentes de um processo formal de aprendizagem.

³ O período entre o fim da Segunda Guerra Mundial e a ditadura do Estado Novo e o início da ditadura militar marca um intervalo democrático na história brasileira, no qual a ampliação e a modernização do parque industrial foram incentivadas pelo Estado, inicialmente por Getúlio Vargas, com a implantação de indústrias de base, e, posteriormente, por Juscelino Kubitschek, que, com o Plano de Metas, criou os mecanismos para a instalação das multinacionais no país.

⁴ Adotamos a conceituação de modernidade elaborada pelo antropólogo britânico Jonathan Spencer (2005). Para este autor, entre outras características, a modernidade é um sinônimo ampliado de capitalismo ou industrialização.

Na concorrência pelos melhores postos na hierarquia funcional, que nada mais é do que a luta por ascensão social e ampliação da capacidade de consumo, como observam Mello e Novais (1998), esse migrante do campo estaria numa posição ainda mais inferior do que a dos personagens que assentam a chapa metálica na estrutura circular da parte superior da imagem, que Mammì (2013, p. 36) identifica como “em formação”, ou seja, aqueles que teriam oportunidade de se adequar ao progresso tecnológico do sistema produtivo industrial via aquisição de habilidades relacionadas ao trabalho, o que também ocasionaria a melhoria de sua condição de vida. Já o homem de chapéu de palha e martelo na mão provavelmente não encontrará um lugar de relevo nessa concertação moderna, pela impossibilidade de se enquadrar aos novos tempos.

SENTIDOS PRODUZIDOS PELO DISCURSO CRÍTICO

A leitura do conteúdo simbólico da cena da foto da central elétrica da Brown Boveri por Mammì (2013) é uma das análises presentes em ensaios de especialistas em fotografia, artes visuais, história da arte e história da fotografia publicados a partir dos anos 1980 em catálogos sobre a obra de Flieg. É nesse período, quando o fotógrafo já se aproximava do encerramento das atividades profissionais, em 1988, com quarenta anos de atuação, que sua obra foi gradativamente deixando de circular no circuito ligado à comunicação empresarial, em razão das mudanças no mercado publicitário, que agenciava esse trabalho, como o aumento da concorrência e a diminuição dos cachês (OLIVEIRA, 2014), e passou a circular com maior ênfase no circuito da arte institucionalizada.

A apropriação por esse circuito consolidou a fotografia de Flieg como artística e, com isso, esse conjunto passou a ter uma nova circulação social, diversa da finalidade comercial da publicidade, por meio de exposições individuais e coletivas e da incorporação de fotografias isoladas ou conjuntos de imagens por coleções como Pirelli-Masp (Museu de Arte de São Paulo), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP) e Instituto Itaú Cultural. Em 2006, com a aquisição do arquivo particular de

Flieg pelo acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles (IMS), esse conjunto de imagens ganhou uma dimensão pública, em razão de a instituição franquear o livre acesso à pesquisa.⁵ Ampliaram-se também as possibilidades de difusão, por meio de ações como a publicação de catálogos bilíngues, que apresentam as diferentes temáticas em que se divide a representação do autor. Nesses projetos editoriais, as fotografias industriais protagonizam grande parte da análise crítica.

De modo geral, a produção bibliográfica sobre a obra de Flieg aborda os vários temas, linguagens e séries desenvolvidos, destacando sua biografia e o desenvolvimento da trajetória. Essas publicações situam as referências e os diálogos da obra com a linguagem fotográfica moderna e com fotógrafos brasileiros, norte-americanos e europeus que o precederam ou são seus contemporâneos, além do conteúdo das representações e questões formais e técnicas, decorrentes do apurado conhecimento, pelo fotógrafo, de sua prática. Trata-se, portanto, de uma bibliografia, seja acadêmica, seja de referência ou de difusão, majoritariamente vinculada à história da fotografia. Frequentemente, porém, as imagens de Flieg são convocadas para subsidiar o desenvolvimento dos temas de publicações de outras áreas, como a cultura material, arquitetura, artes plásticas, design e publicidade.

A recorrência à hierarquia funcional, que conformaria um padrão visual em sua obra, por exemplo, é apontada em ensaios críticos de Mammi (2013), já citado, e do fotógrafo e crítico de fotografia alemão Helfried Strauss (2008). Ambos os autores comentam sobre a figura do “observador” ou do “homem de jaleco”, que supervisiona o trabalho que está sendo desenvolvido por outros. A vestimenta é o elemento de distinção social entre esse profissional e os demais, quase sempre trajados de macacões que, em alguns registros, deixam aparentes as marcas do trabalho desenvolvido, como manchas de graxa e poeira. Para reforçar a distinção e a hierarquia, a cor do jaleco é quase sempre branca e os homens que os vestem por vezes têm o olhar compenetrado em uma prancheta, o que denota que seu trabalho

⁵ Além da pesquisa presencial ao arquivo em sua sede no Rio de Janeiro, o IMS disponibiliza, na área de acervo do site oficial, uma amostra de cerca de 30 fotografias, dos mais de 25 mil registros de Flieg integrantes do banco de imagens digitais da instituição: <http://acervos.ims.com.br/#/search/Flieg>

não é manual, mas sim intelectual. Em alguns registros, os “homens de jaleco” têm o braço levantado e o dedo indicador apontando para determinada direção, numa clara encenação de que estão dando uma ordem ou orientação aos subordinados.

Flieg se concentrava em escritórios e nos grandes salões das indústrias para registrar as pessoas trabalhando. Com frequência, ele lançava mão do artifício de situações montadas, pequenas narrativas visuais em que os gestos e a posição dos operários eram bem demarcados. No entanto, o fato de serem previamente organizadas não faz com que as imagens percam a naturalidade. Esse expediente obedecia aos limites impostos pelo cliente, como observa, também em ensaio crítico, o curador de fotografia alemão Ludger Derenthal (2014): “Afim, o que importava era o sucesso comercial das fotografias, a possibilidade de aproveitá-las como publicidade e documentação”. (DERENTHAL, 2014, p. 23)

Ao representar a hierarquia funcional no trabalho fabril com a composição de cenas em que grupos sociais se distinguem por meio de elementos cênicos como vestimentas e gestuais, o fotógrafo conferia à representação um caráter dramático. Mesmo que não sejam seus temas, essas fotografias aludem à realidade social, à estratificação de classes e à distribuição desigual de recursos e oportunidades. Porém, a forma de abordagem dada pelo fotógrafo excluía das relações sociais o conflito de classes, provavelmente por esse não ser um viés de interesse do capital industrial, contratante do trabalho. A representação dos trabalhadores entre os que comandam e os que se subordinam é feita de forma pacífica, como um dado inerente à organização fabril. Todos ali assumem ordeiramente seu papel na construção simbólica de uma indústria brasileira que se moderniza.

Mammì (2013) nos alerta para o sentido histórico das imagens de documentação industrial do fotógrafo, ao relacioná-las com o período marcado pelo projeto de modernidade industrial brasileira dos anos 1950 e 1960:

Na época em que Flieg realizou essas imagens, a modernização já não era um processo heroico [...] e sim a oportunidade de uma vida mais confortável e racionalmente organizada. [...] Pontos fracos se tornavam [...] pontos de força: à falta histórica de estruturas produtivas e institucionais estabelecidas corresponderia uma grande inventividade e adaptabilidade e,

consequentemente, a capacidade de suprir as deficiências sistêmicas pela iniciativa e pela disposição individual. [...] A integração entre homem e máquina [...] não era tanto resultado de esforço titânico de superação [...] mas um processo educativo em que cultura e economia modernas se constituiriam juntas, por um desenvolvimento solidário que estabeleceria ao mesmo tempo homens novos e novos meios de produção. Em suas imagens, os homens de jaleco branco, nova classe dirigente, são chamados a supervisionar justamente essa utopia. Eles são, se não o motor principal, certamente os garantes do bom êxito do processo. (MAMMÌ, 2013, p. 35)

O cuidado na composição das cenas em indústrias fazia com que o fotógrafo fosse além do registro factual, superando, como aponta em ensaio crítico o curador de fotografia Sérgio Burgi (2014), a dimensão referencial da fotografia, sua função documental. A objetividade da imagem técnica de equipamentos, o que seria esperado na encomenda de uma reportagem de indústria, era muitas vezes quebrada pela visão autoral do fotógrafo. Em ensaio sobre a trajetória e obra de fotógrafos modernos brasileiros, o curador Samuel Titan Júnior (2013) considera que Flieg encenava a modernidade através de ângulos de captura e linhas de composição que produziam “um *imaginário* industrial cheio de reminiscências fotográficas e cinematográficas”. (TITAN JÚNIOR, 2013, p. 17)

Tanto quanto os operários, as máquinas eram personagens nessas representações. Sua escala muitas vezes superlativa em relação ao elemento humano, a desconcertante presença a tomar quase toda a dimensão da fotografia, a configuração ora zoomórfica, ora fálica davam aos registros a dramaticidade que o fotógrafo desejava. Ao contemplar as máquinas nas fotografias industriais de Flieg, é inevitável a percepção de serem aparatos que a qualquer momento podem adquirir vontade própria e roubar a cena.

Ao tomar contato com algumas estruturas industriais rudimentares e verificar seu déficit tecnológico, em vez de reforçar esse aspecto nos registros, ele optava pelo caminho inverso, o de redimensionar o espaço, alterar as condições do referente, ampliando-o para atender à expectativa de grandeza que, provavelmente, o cliente desejava transmitir. Para tanto, dispunha de seus equipamentos, da compreensão da

técnica fotográfica e das possibilidades formais e estéticas de representação, além de uma boa dose de inventividade.

Em fotografias cuidadosamente compostas, em que a encenação se dava entre o homem e a máquina, os operários eram registrados em posições estáticas, quase sempre ao lado dos aparelhos, para reforçar a relação de escala. Destarte o tamanho superlativo dos equipamentos fabris, a postura contemplativa e analítica do trabalhador é o que controla e dá sentido à operação fabril. Numa alusão de que o homem tem o domínio sobre o aparato, ambos estabelecem uma relação de cumplicidade e aparente confiança. A tônica dessas imagens é a de reforçar o trabalho, a atividade que está sendo feita. Dessa forma, ao operário cabe representar atributos como força, destreza, domínio técnico ou mesmo habilidade manual em fazeres artesanais. São raras as expressões corporais que denotam subjetividade, o olhar é sempre compenetrado na máquina, o homem está para ela, é sua extensão, de certa maneira compartilha de seu automatismo. Assim, o que transparece das cenas de interação entre homem e objeto é a estetização do trabalho, a beleza do ato produtivo, do funcionamento dos mecanismos acionados pela força humana.

REFERENCIAIS MODERNOS

Em grande parte, as fotografias industriais criadas por Flieg foram ambientadas em cenários internos como as plantas de fábricas. Essa situação espacial era determinante para as escolhas feitas pelo fotógrafo na concepção de cada registro. Tais imagens demonstram rígido controle das cenas retratadas, do enquadramento, da iluminação, do posicionamento de objetos e pessoas, para reforçar o caráter dramático da representação. Como observa a fotógrafa Maria Beatriz Coelho (2012), essa é uma prática própria de fotógrafos publicitários e técnicos, que planejam minuciosamente uma cena ou pose para então construí-la, determinando o fundo da imagem, todos os elementos que aparecerão no quadro, aqueles que serão iluminados e a partir de que pontos, o contraste luminoso de determinadas partes da fotografia e o escurecimento de outras, as cores e tonalidades, as áreas de cinza e o ângulo das tomadas.

Flieg não contava com grandes recursos para fotografar. Para garantir a qualidade do material que entregava quando era contratado para registrar uma indústria, o fotógrafo julgava que o mais importante era a necessidade de uma preparação prévia. A pré-produção servia também para que tivesse uma ideia do número de poses que faria. Cada uma delas era pensada antes para evitar o desperdício de negativos e a necessidade de fazer retoques futuros. Decididas as poses, ele fazia o número de registros que achasse necessário. Um aspecto distintivo nas fotografias industriais desse autor é a opção pelo preenchimento do quadro com o máximo de informações possível: interação entre pessoas, vários tipos de elementos acumulados, superpostos, seriação de materiais semelhantes foram recursos de que lançou mão. A maneira de enquadrar os elementos de cena, como que os organizando, no entanto, dissipava a sensação de confusão ou a fadiga ao olhar.

Como aponta Mammi (2013), o autor incorporou nos registros de indústria os recursos que caracterizam a fotografia moderna: composição por diagonais, saltos de escala, enquadramentos em *plongé* (de cima para baixo) e *contraplongé* (de baixo para cima), ponto de vista vertical. Burgi (2014) avalia o uso de duas linguagens fotográficas nessas representações, decorrentes dos equipamentos que o fotógrafo utilizou: a Linhof, que proporcionava maiores possibilidades de enquadramento e de correção da perspectiva com a bácia; e a Leica, apropriada ao registro de elementos em série. Com a Linhof, segundo Burgi (2014), Flieg criava as poses ou cenas das fotografias industriais, as quais, graças ao direcionamento que dava, funcionavam como pequenas narrativas. Já ao fotografar objetos seriados com a Leica, na visão desse curador, Flieg também construía narrativas, só que mais próximas da linguagem visual empregada em reportagens jornalísticas.

As opções do fotógrafo no tratamento de seu tema estabelecem relação com os pressupostos formais da fotografia moderna europeia e norte-americana a partir dos anos 1920, exemplificados nas fotografias industriais de fotógrafos modernos como a polonesa Germaine Krull (1897-1985), o alemão Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e a norte-americana Margaret Bourke-White (1904-1971), como a ênfase nas formas geométricas do aparato industrial e nas propriedades do metal, para conferir monumentalidade aos equipamentos e, ao mesmo tempo, ressaltar sua

funcionalidade e simplicidade. Também é clara a influência que a leitura dos livros de Paul Wolff (1887-1951) teve na conformação do estilo fotográfico de Flieg. Fotógrafo alemão introdutor, na prática fotográfica moderna europeia, da câmera 35mm, a Leica, Wolff declara, na publicação *Escola para pequenos formatos de texto e imagem*, ser “preferível uma representação de fato ‘fantasiosa’ a uma representação tediosa e inexpressiva” (WOLFF, [19--] *apud* DERENTHAL, 2014, p. 21). Outra referência de Flieg foi a revista de variedades norte-americana *Life*, cujas edições não deixaram de circular no Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, que corresponde ao início de sua trajetória. Nessa publicação, o fotógrafo teve acesso à linguagem visual dos anúncios publicitários produzidos na época. (OLIVEIRA, 2014)

Nas fotografias industriais, Flieg explorou de maneira bastante inventiva as potencialidades formais dos elementos das composições. Características específicas das máquinas, como tamanho, espessura, volume, os diferentes materiais que as compunham, a conformação da superfície (plana, ondulada, circular) e qualidades como reflexividade, opacidade, transparência eram valorizadas por meio de ângulos e enquadramentos que reforçavam a participação do maquinário nas cenas. Nessas representações, as grandes estruturas de metal e ferro; o fogo e o vapor que saíam de soldas e fornos; a eletricidade materializada em luz são recorrências visuais que remetem a um imaginário da indústria, de acordo com a pesquisadora da obra do fotógrafo Daniela Palma (2003). Em alguns enquadramentos, a proximidade do ângulo de captura permitia uma composição que levava essas peças e engrenagens ao limite entre o figurativo e o abstrato – também um claro sinal de pertencimento desse conjunto de imagens à linguagem da fotografia moderna do entreguerras.

OS PRODUTOS INDUSTRIAIS E A CULTURA MATERIAL

A atividade como fotógrafo de publicidade fez com que Flieg registrasse vários produtos industrializados. A diversidade dos bens de consumo que passaram por sua lente nos ajuda a compreender a formatação da cultura material contemporânea no país a partir da metade do século XX e o impacto da inserção dessas mercadorias em diferentes esferas da sociabilidade urbana, a exemplo das mudanças nos hábitos de

consumo. A esse respeito, Burgi (2014, p. 12) faz alusão a “um universo imagético voltado para o êxtase das coisas”, no qual a fotografia, a partir dos anos 1950, no Brasil, se tornou a ferramenta por excelência para o registro e a visualização dos objetos da sociedade industrial e para sua comercialização e circulação pela publicidade, em substituição à ilustração, linguagem visual predominante anteriormente. O autor filia o trabalho de Flieg a esse “universo”, especialmente a fotografia de produto, em que os objetos eram registrados para atender à criação de campanhas publicitárias.

Além dos registros diretamente relacionados à comunicação mercadológica, os objetos eram fotografados por Flieg para catálogos de vendas e portfólios das indústrias que o contratavam. Nessas imagens em específico, os registros eram feitos de forma direta, clara, centrada no motivo, e o fotógrafo procurava entender o processo industrial das peças para manter a fidedignidade às características formais. Essa abordagem, que Strauss (2008, p. 32) denomina de “fidelidade ao objeto”, é, segundo esse autor, uma característica da fotografia moderna da Bauhaus e da Nova Objetividade Alemã, referências incontornáveis na produção de Flieg.

Ao analisar as fotografias de cristais, um dos temas em que o fotógrafo se especializou, criando ensaios fotográficos para várias indústrias desse setor ao longo da carreira, o sociólogo José de Souza Martins (2011) evoca, em um vídeo produzido pelo Instituto Moreira Salles, a noção de “objetos puros”, para ressaltar a ausência da dimensão social nessas representações. Os cristais estão no centro da representação e não há nada além de sua presença na cena e suas características determinando as escolhas que o fotógrafo fez ao registrá-los. Flieg não lançou mão de nenhum elemento que os explicasse ou justificasse, nenhuma relação os vincula à condição de mercadoria, ao consumo, à massificação.

Se por um lado essa forma de representar não privilegia a função social dos objetos, por outro investe na função estética, já que trabalha com certa exacerbação de sua beleza, ou, como define Mammi (2013, p. 37), com a intensidade ou “excesso de presença” desses elementos. A iluminação é elemento-chave nesse caso. Para os cristais, Flieg escolhia a iluminação indireta e o uso do suporte de vidro para

posicionar as peças, uma técnica distintiva de seu trabalho, que causava a sensação de que os utensílios estavam flutuando. A iluminação também permitia uma melhor visualização do contorno dos objetos, realçado pelo contraste entre as áreas claras e escuras da composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao redimensionar espacialmente as indústrias, encenar o trabalho metódico, ordeiro e compenetrado de operários e as relações hierárquicas e mostrar os produtos industriais com um padrão de beleza plástica que os remete a um imaginário de celebração, de “êxtase das coisas” (BURGI, 2014), Flieg reforçou de maneira bastante inventiva os ideais de grandeza, poder econômico, capacidade produtiva com que a indústria brasileira da metade do século XX gostaria de se ver representada e que, para tanto, encomendava o trabalho comissionado do fotógrafo. Profissional a serviço do cliente, suas fotografias foram concebidas para atender ao interesse do capital industrial e, portanto, carregam em si a dimensão política desse agente social.

Mesmo que o fotógrafo não tenha abordado de maneira explícita os aspectos sociais ou políticos dos assuntos que cobriu, provavelmente porque eram questões sensíveis que não interessavam às corporações contratantes enfocar, eles emergiam nas representações, a exemplo da foto da central elétrica da Brown Boveri, que analisamos no início do artigo. Em várias encomendas, Flieg também abria espaço para registros mais pessoais. Essas fotografias, que por certo não integraram os materiais promocionais das empresas para as quais trabalhou, mas que se inscreveram como grandes imagens de sua trajetória, revelam de maneira mais explícita o olhar crítico para questões como o processo de modernização brasileiro, ao representar as contradições da superação do “antigo” pelo “novo” ressaltando o convívio nem sempre harmônico entre o patrimônio edificado preexistente e as construções que, na metade do século XX, surgiam para conferir uma feição cosmopolita à capital paulista, como aponta Palma (2003).

As estratégias do processo criativo do fotógrafo, que apresentamos neste artigo, não inviabilizam o valor documental de seus registros industriais, já que a finalidade

dessas imagens, a que Flieg respondeu com rigor, era retratar os vários aspectos que compreendem a atividade industrial. A ênfase desse conjunto fotográfico, portanto, era a documentação minuciosa das etapas do processo de transformação da matéria-prima em produto e das diferentes habilidades técnicas implicadas no ramo fabril, para que fosse possível compreender, com a demonstração de cada parte, o todo da produção. Assim, a grande quantidade de registros, a diversidade de atividades e setores representados, o apuro na demonstração de cada processo, ambiente, maquinário e objeto compõem um manancial de referências visuais para o estudo histórico.

De acordo com Lima e Carvalho (2012), como um objeto, a fotografia está inserida na sociedade, circula por ela, faz parte de sua cultura material e visual. É, portanto, um documento que tem uma biografia constituída pelos contextos sociais e históricos de produção e circulação. As fotografias de Flieg decorrentes das encomendas de indústrias têm em sua origem as marcas de seu tempo de criação, ao representar o protagonismo desse setor no desenvolvimento que levaria à transformação do Brasil. Mais ainda, seus significados simbólicos nos permitem refletir sobre o papel eficaz da fotografia brasileira da metade do século XX como meio de visualização da construção social de um país moderno.

Na atualidade, a circulação social desse conjunto, em catálogos e livros sobre a produção do fotógrafo, livros de história da fotografia, exposições fotográficas e de artes visuais, está sob a guarda do IMS e, portanto, mais próxima do circuito artístico. Porém, é possível verificar outros circuitos em que estas imagens estão presentes. É o caso do site Memória Votorantim, que apresenta uma seleção de imagens dos ensaios fotográficos que realizou para a empresa, a exemplo das instalações da Companhia Brasileira de Alumínio, em 1955, e um pequeno texto sobre Flieg, no qual ele é descrito como o “fotógrafo do desenvolvimento industrial”. (VOTORANTIM, [2019]) Sites de empresas de menor porte, como a Bayerevento, especializada em maquinário industrial, trazem fotografias que, pelo estilo, provavelmente pertençam a coberturas fotográficas do autor em início de carreira, quando a indústria era denominada Zauli – Rio Branco. Mas a ausência de menção à autoria, neste caso, inviabiliza tal conclusão. (BAYEREVENTO, [2019])

No entanto, grandes corporações para as quais produziu um volume considerável de registros, como Brown Boveri, Pirelli e Mercedes-Benz, não apresentam, nas áreas destinadas à memória ou à descrição da atividade que desempenham, fotografias do autor ou menções ao seu trabalho

Pelas dimensões sociais e políticas, explicitadas neste artigo, consideramos que as séries fotográficas de Flieg sobre a industrialização brasileira do pós-guerra podem ser tomadas como documentos-monumentos, servindo-nos da acepção do historiador francês Jacques Le Goff (1990) para este conceito.⁶ No presente, elas continuaram a oferecer, tanto quanto no tempo em que foram produzidas, uma leitura simbólica positiva e sem conflitos do capitalismo tardio brasileiro (MELLO; NOVAIS, 1998), como índices da ampliação e diversificação da estrutura produtiva do país, decorrentes da política do desenvolvimentismo nacionalista do governo Juscelino Kubitschek, e da conformação de nossa sociedade de consumo contemporânea.

REFERÊNCIAS

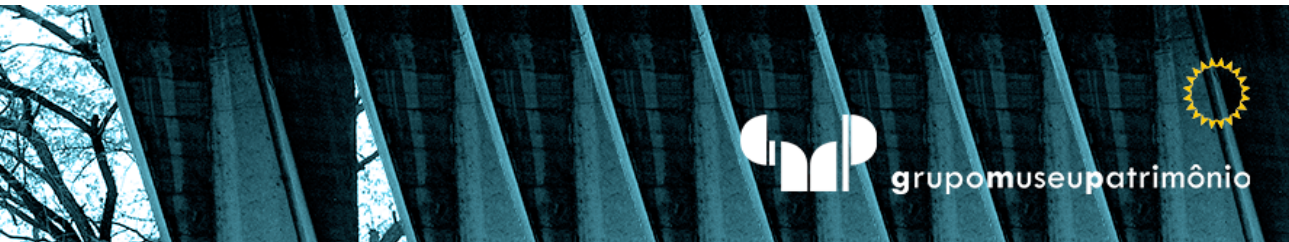
- BAYERVENTO. São Paulo, [2019]. *Site oficial*. Disponível em: <http://www.bayervento.com.br/zauli.htm>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- BURGI, Sérgio. Flieg fotógrafo. In: BURGI, Sérgio (org.). *Flieg: indústria, arquitetura e arte na obra fotográfica de Hans Günter Flieg, 1940-1980*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014a. p. 10-17.
- COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Edusp, 2012.
- DERENTHAL, Ludger. A influência alemã na obra de Hans Günter Flieg. In: BURGI, Sérgio (org.). *Flieg: indústria, arquitetura e arte na obra fotográfica de Hans Günter Flieg, 1940-1980*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 18-23.

⁶ Segundo Le Goff (1990), o documento se torna monumento em razão de seu uso pelo poder, ou seja, por sua dimensão política. Portanto, ele deve ser analisado do ponto de vista político e, também, histórico econômico, cultural, social, jurídico; porém, acima de tudo, como instrumento de poder. Trata-se de uma acepção do conceito de documento-monumento, criado pelo historiador francês Michel Foucault em *Arqueologia do saber* (1969).

- FIOCHI, Marco A. *Cidade, indústria e modernidade na representação fotográfica de Hans Günter Flieg (1940-1960)*. 2020. 230 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/29547>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. [*Pesquisa Flieg*]. Rio de Janeiro: IMS, 2019. Resultado de pesquisa. Disponível em: <http://acervos.ims.com.br/#/search/Flieg>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-550.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tania R. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 29-60.
- MAMMÌ, Lorenzo. Flieg. In: DERENTHAL, Ludger; TITAN JUNIOR, Samuel (org.). *Modernidades fotográficas 1940-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 32-37.
- MARTINS, José de Souza. *Objetos puros: conversa com José de Souza Martins*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 6 maio 2011. 1 vídeo (14 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qVx7vMTVSX8/>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, v. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 560-658.
- OLIVEIRA, Moracy. Hans Günter Flieg. In: [*BLOG*] *Olhavê*, [S. l.], 7 abr. 2014. Disponível em: <https://olhave.com.br/2014/04/perfil-hans-gunter-flieg/>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- PALMA, Daniela. *Fotografia, arte e sobrevivência: a trajetória de Hans Günter Flieg*. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- SPENCER, Jonathan. Modernity. In: BARNARD, Alan; SPENCER, Jonathan (ed.). *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. London: Routledge, 2005. p. 571.
- STRAUSS, Helfried. Hans Günter Flieg: an appreciation. In: MÖSSINGER, Ingrid; METZ, Katharina (ed.). *Hans Günter Flieg: dokumentarfotografie aus Brasilien = Documentary Photography from Brazil (1940-1970)*. Chemnitz: Kunstsammlungen: Kerber PhotoArt, 2008. p. 32-35.

TITAN JUNIOR, Samuel. Quatro fotógrafos da vida moderna: Brasil, 1940-1964. In.: DERENTHAL, Ludger; TITAN JUNIOR, Samuel (org.). *Modernidades fotográficas 1940-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 11-19.

VOTORANTIM. *Memória Votorantim*. São Paulo: Votorantim, [2019]. Disponível em: <https://www.memoriavotorantim.com/> Acesso em: 1 abr. 2022.



Tempo, movimento e urbanidade: slow cinemas e a estética da lentidão como experiência do viver urbano

***Tiempo, movimiento y urbanidad: Slow
Cinemas y la estética de la lentitud como
experiencia de la vida urbana real***

***Time, movement and urbanity: slow cinemas
and the aesthetics of slowness as an
experience of real urban***

Paul Newman dos Santos

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
(IAU-USP), São Carlos, Brasil. paul.santos@usp.br*

Paulo Cesar Castral

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
(IAU-USP), São Carlos, Brasil. pcastral@usp.br*

Resumo

Adentrando no debate dos imaginários urbanos criado pela linguagem cinematográfica, busca-se discutir a relação entre filmes urbanos da tendência Slow Cinemas e o discurso de “experiência urbana lenta” que se constrói por meio destas produções. Para tal, optou-se por fazer uma aproximação dos princípios de lentidão, que essa tendência incorpora, com os debates existentes nos estudos urbanos que teorizam sobre as práticas “lentas” no espaço da cidade como uma experiência de resistência da mercantilização da vida urbana. Objetiva-se contribuir para os debates sobre a formação histórica da imagem da cidade contemporânea, propondo discutir o caráter plural que se tem sobre as representações do viver citadino, interseccionando saberes do campo da arte, da cultura e dos estudos urbanos. A hipótese é que, pela relação cidade-cinema-espectador, a lentidão transcrita pela mobilidade dos corpos nos Slow Cinemas dimensiona uma apreensão contemplativa da urbanidade representada no espaço fílmico. Existe uma similitude entre o processo de apreensão do filme e da cidade representada, de modo a constituir uma territorialidade lenta que restaura um senso de experiência sensível contrária às temporalidades do consumo. Portanto, no visionamento dos filmes, pelo registro da duração da experiência no urbano, evoca-se um lugar de reflexão sobre o viver contemporâneo.

Palavras-Chave: *Slow cinema*. Cidade. Cinema. Imaginário urbano. Lentidão.

Resumen

Entrando en el debate de los imaginarios urbanos creados por el lenguaje cinematográfico, buscamos discutir la relación entre las películas urbanas de la corriente Slow Cinemas y el discurso de “slow urban experience” que se construye a través de estas producciones. Para ello, optamos por acercarnos a los principios de la lentitud, que incorpora esta corriente, con los debates existentes en los estudios urbanos que teorizan sobre las prácticas “slow” en el espacio de la ciudad como una experiencia de resistencia a la mercantilización de la vida urbana. El objetivo es contribuir a los debates sobre la formación histórica de la imagen de la ciudad contemporánea, proponiendo discutir el carácter plural de las representaciones del habitar de la ciudad, entrecruzando saberes del campo del arte, la cultura y los estudios urbanos. La hipótesis es que, a través de la relación ciudad-cine-espectador, la lentitud transcrita por la movilidad de los cuerpos en los Cines Lentos escala una aprehensión contemplativa de la urbanidad representada en el espacio fílmico. Hay una similitud entre el proceso de aprehensión de la película y la ciudad representada, para constituir una territorialidad lenta que restituye un sentido de experiencia sensible contrario a las temporalidades del consumo. Por lo tanto, al ver las películas, al registrar la duración de la experiencia urbana, se evoca un lugar para la reflexión sobre la vida contemporánea.

Palavras-Clave: *Slow cinema*. Ciudad. Cine. Imaginario urbano. Lentitud.

Abstract

Entering the debate of urban imaginaries created by the cinematographic language, we seek to discuss the relationship between urban films of the Slow Cinemas trend and the discourse of “slow urban experience” that is built through these productions. To this end, we chose to approach the principles of slowness, which this trend incorporates, with the existing debates in urban studies that theorize about “slow” practices in the city space as an experience of resistance to the commodification of urban life. The objective is to contribute to the debates on the historical formation of the image of the contemporary city, proposing to discuss the plural character of the representations of city living, intersecting knowledge from the field of art, culture and urban studies. The hypothesis is that, through the city-cinema-spectator relationship, the slowness transcribed by the mobility of bodies in Slow Cinemas scales a contemplative apprehension of the urbanity represented in the filmic space. There is a similarity between the process of apprehending the film and the city represented, in order to constitute a slow territoriality that restores a sense of sensitive experience contrary to the temporalities of consumption. Therefore, in viewing the films, by recording the duration of the urban experience, a place for reflection on contemporary living is evoked

Keywords: Slow cinema. City. Cinema. Urban imaginary. Slowness.

O CINEMA COMO EXPERIÊNCIA DE UMA LENDIÃO URBANA

Para iniciar a discussão, vale pontuar que as questões deste texto residem na construção de um olhar crítico, através do processo de representação cinematográfico, sobre o viver urbano real. Isto é, investiga-se como se dá a relação entre o cinema e o discurso de experiência de cidade que ele constrói¹. Mais objetivamente, opta-se por formar um debate sobre a experiência urbana contemporânea e do processo perceptivo do cotidiano histórico da cidade, adotando, para isso, uma aproximação entre as teorizações feitas sobre a movimento cinematográfico nomeado como “*Slow Cinemas*” com os princípios de uma experiência lenta, presente nos estudos urbanos.

É importante constatar que o desenvolvimento dos argumentos do presente artigo se pauta na apreensão do cinema realista como prática espaço-temporal, em que pelo visionamento do filme tem-se um contato com a imagética física e material do espaço da cidade. Neste ponto, alinha-se com a atualização crítica que Giuliana Bruno (2018)

¹ O presente artigo surge de um conjunto de questões articuladas a partir da pesquisa mestrado *Imagens de mundo vivido: comentários sobre o viver urbano no cinema brasileiro dos anos 2000* que foi desenvolvida entre 2019 e 2022 no Núcleo de Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC) no programa de pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

faz sobre a relação entre espectador e cinema. Bruno (2018) utiliza o termo *voyageuse*, literalmente viajante em francês, para propor uma mudança de perspectiva na forma como se encara a relação entre filmes e espectadores. Ela adota tal termo para apontar que o ato de ver no cinema tendia a ser reduzido a uma passividade em que o espectador era transformado em um *voyeur*, que se mantém distante do que vê. Ao cunhar o termo *voyageuse*, traz uma mobilidade à relação entre espectador e obra, aproximando-a da vivência de um turista que circula sob os espaços da cidade que momentaneamente vivencia. Assim, a autora propõe que os filmes são antes de tudo uma experiência espaço-corporal, “uma errância virtualizada”, “uma forma imaginária de *flânerie*”, em que o espectador é um *voyageuse*, “um viajante que atravessa um terreno tátil e emotivo”. (BRUNO, 2018, p. 32).²

Tal questão sustenta a hipótese que, na relação espectador-filme, existe uma ressonância entre o registro estético dos *Slow Cinemas* com o debate sobre a construção de experiências lentas no espaço da cidade. A lentidão, como perfaz Jaques (2012), quando adentrada com intencionalidade, tem a potência de ser contrária ao processo de mercantilização da vida. Entendo, com isso, que no viver contemporâneo o espaço “é produzido e reproduzido enquanto mercadoria reproduzível, cuja produção/reprodução se realiza sob a égide do valor de troca” (Carlos, 2015, p. 11). A experiência do urbano se submete à lógica capitalista, de modo a impor tempos e espaços cada vez mais anestesiados, sobrepondo inclusive o próprio cotidiano vivido (Carlos, 2015, p. 14-15). Nesse cenário, surge tanto no campo teórico quando no campo artístico prático, processos e debates visando dispositivos que possibilitam um ato de reflexão sobre as lógicas impostas pelo

² Notando que se diz atualização crítica, pois a noção de entender o cinema como prática espacial não é nova. Já em 1938, Sergei Eisenstein no ensaio “Montagem e Arquitetura” dispõe uma aproximação entre a experiência da arquitetura e experiência do cinema. Ele utiliza a Acrópole de Atenas, entre outros projetos, para dizer que a arquitetura, assim como o filme, trabalha com visionamentos de enquadramentos de espaços, de modo que o percurso por visualidades é a base para compreender a obra por completo. Desta forma, Eisenstein (1989) estabelece que o cinema, tal como a arquitetura é uma prática espacial, pois ambos parte de um percurso através de espaços visualizados por um espectador. Entendendo que nesse caso, o espectador opera uma ação passiva sobre a obra, sendo seu olhar totalmente guiado pelo artifício da montagem cinematográfica. Por isso, utilizasse o termo “atualização crítica”, pois Guiliana Bruno rompe com essa passividade do olhar, incorporando princípios do realismo contemporâneo, para propor que as espacialidades percorridas pelo olhar do espectador exigem uma ação ativa, reflexiva e questionadora, de modo a existir uma subjetividade da apreensão espaço-temporal.

sistema econômico. Jaques (2012)³ cita a errância e a lentidão como práticas de “microrresistência” que proporcionam um deslocamento da temporalidade imposta, de modo que “pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade na cidade” (Jaques, 2012, p. 22). A hipótese é, então, que os filmes urbanos dos *Slow Cinemas*, similarmente, incorporam aspectos de uma lentidão urbana errática e se colocam também como possibilidade de resistência.

Deste modo, visa-se delinear a importância de tal registro no cinema contemporâneo para a construção histórica de um olhar crítico sobre o urbano. Para isso, parte-se do princípio que a experiência do real se manifesta nas narrativas visuais construídas. Refletindo, assim, a compreensão, por parte dos espectadores, sobre as vivências no espaço da cidade advindas do caráter técnico e estético que os diretores imprimem em suas obras. Busca-se, nesta conceituação, a construção de um espaço crítico de leitura tendo como base os conceitos de lentidão e experiência urbana. Ambas articuladas pela noção de um visionamento do cinema enquanto prática espacial virtualizada que incorpora a vivência real e possibilita refletir sobre as práticas de consumo impostas pela mercantilização da vida.

SLOW CINEMAS: CONTEXTOS E PLURALIDADES

Slow cinemas é um termo que começa a ganhar corpo com o texto “*The State of Cinema*”, publicado em 2003 pelo crítico francês Michel Ciment, que cita como tendência a expressão “*cinema of slowness*” (cinema da lentidão). Ciment (2008) observou a crescente presença de produções contemporâneas⁴ que optam por um estado de contemplação e lentidão e que se colocam em oposição a um “cinema

³ Paola Berenstein Jacques se consolida nos estudos urbanos com sua intensa pesquisa que tangencia as relações e experiências contemporâneas entre corpo e cidade. O seu livro “Elogio aos errantes”, se propõe a abordar, com as palavras da autora “a experiência urbana da alteridade”. Tem-se um extensivo debate sobre diferentes níveis de entendimento das vivências lentas e erráticas que visam entender a cidade como locus de distintas temporalidades. A autora visa discutir as possibilidades de um urbanismo mais incorporado, que visa, por práticas lentas e erráticas, uma vivência atenta, sensível e corpórea do espaço urbano.

⁴ Para esse artigo assume-se o termo “produções contemporâneas” do mesmo entendimento que Michel Ciment (2008) e outros teóricos do cinema para as obras produzidas majoritariamente desde o início dos anos 1990 até os dias atuais.

hollywoodiano” que oferece um alto grau de estímulos aos espectadores por meio de sons e imagens, em uma lógica de consumo totalmente mercantilizada. A partir do texto de Ciment, em 2008, Matthew Flanagan é quem de fato construiu o início de um aporte teórico para a consolidação de tal tendência no debate sobre as produções cinematográficas contemporâneas. No seu ensaio “*Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*”, Flanagan (2008) aponta a consolidação da dicotomia notada por Ciment (2008), de modo a identificar um grupo de cineastas que compartilham uma mesma postura frente às suas produções: “o emprego de tomadas (muitas vezes extremamente) longas, modos descentrados e discretos de narrativa e uma ênfase pronunciada na quietude e no cotidiano”⁵ (FLANAGAN, 2008, online, tradução nossa).

A partir dessa identificação, Flanagan (2008) menciona que as produções de tais cineastas incorporam um princípio de uma narrativa lenta que não é totalmente abstrata, mas que consolida um projeto formal e estrutural único, uma “estética da lentidão” (*aesthetic of slow*). Essa consolidação se pauta em trabalhos que obrigam o espectador a recuar de uma cultura de velocidade e de consumo, adentrando em um ritmo mais deliberado de apreensão do espaço fílmico que está sendo visionado⁶. Ainda neste ensaio, Flanagan (2008) dispõe que uma questão central da consolidação dos *Slow Cinemas* é a incorporação mais intensa do nomeado “*Cinema of Walking*” (cinema de caminhada), uma estética cinematográfica própria do cinema modernista europeu dos anos 1950 e 1960, que apostava no registro prolongado de caminhadas, percursos e errâncias como uma maneira de propor uma ruptura na organização do ritmo esperado das tramas. Partindo disso, observa-se que com o prolongamento do olhar em atos que não costumam ganhar tanta importância em sistemas de narrativas clássicas hollywoodianas, se propõe uma liberação do tempo e

⁵ Do original: “[...] *the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday*” (FLANAGAN, 2008, online).

⁶ “Libertados da abundância de imagens abruptas e significantes visuais que compõem uma quantidade considerável do cinema de massa, somos livres para nos entregarmos a uma forma relaxada de percepção panorâmica; nas longas tomadas somos convidados a deixar o olhar vagar dentro dos parâmetros do enquadramento, observando detalhes que permaneceriam velados ou apenas implicados por uma forma mais rápida de narração”. (FLANAGAN, 2008, online, tradução nossa).

da diegese fílmica. O espectador tem a possibilidade de engajar e refletir, a ponto de criar uma sensibilidade crítica sobre a visualidade que se está em tela.

Como exemplo desse cinema vale citar mais propriamente o diretor húngaro Béla Tarr, que com seu conjunto de obras é constantemente revisitado para se falar sobre as noções estéticas dessa tendência, inclusive sendo citado tanto por Ciment quanto por Flanagan. Talvez a sua obra mais notória que se possa trazer para isso seja “*Sátántangó*”. Um filme de 1994, preto e branco, que com seus notáveis 432 minutos, segue uma narrativa lenta com longas tomadas, acompanhando o cotidiano de uma fazenda em uma pequena cidade na Hungria, nos anos 1990, que entra em colapso durante um rigoroso inverno. A espacialidade fílmica incorpora com grande potência as questões observadas por Ciment e Flanagan, de um cinema que aposta em uma experiência contemplativa da realidade física e em um registro de uma quietude cotidiana. Disso, fica evidente que o diretor faz certas referências a um cinema “antigo” (podendo citar mais especificamente os cinemas modernos dos anos 1950), não somente pelo uso de imagem em preto e branco, mas pelas próprias lógicas narrativas. Se restaura uma visão de cinema que quebra alguns padrões contemporâneos da imagem cinematográfica de uma era digital. Nota-se, também, que nesse filme, a criação do espaço fílmico sai de uma realidade urbana contemporânea e mira para um visionamento de vivências de comunidades não urbanas e de tempos que não marcam uma realidade metropolitana. De algum modo, pode ser entendido como uma visitação histórica de vivências que não são marcadas pelo tempo imposto por meio do viver ditado pela velocidade do consumo.

Essas lógicas são exploradas em outras obras de Béla Tarr, tal como “*A torinói ló*”, filme de 2011 que ele dirige em conjunto com Agnes Hranitzky. É importante entender, no entanto, que essas concepções não são fundantes para a tendência *Slow Cinemas*, de modo que há diretores que incorporam a dimensão estética da lentidão para registrar outras escalas de vivências, utilizando diferentes princípios visuais e narrativos. Esse é o caso, por exemplo, dos diretores Tsai Ming-liang e Jia Zhangke. Ambos ganham espaço nos debates sobre o cinema da lentidão pela adoção de uma visão contemplativa da realidade física, mas que em um percurso diferente de Béla Tarr, têm obras mais voltadas para o registro de um viver urbano,

contemporâneo e presentificado. Sendo que são essas obras, de diretores pautados em filmes urbanos, o foco do discurso que se pretende construir neste artigo. Posteriormente, nesse texto, terá um tópico com enfoque em alguns filmes para discorrer sobre essa relação entre a lentidão cinematográfica e a experiência urbana que ela constrói, mas por hora, é importante aportar esse recorte teórico dentro dessa tendência. Isso, pois, os cinemas dos *Slow Cinemas*, como se nota, não são exclusivamente urbanos, mas o interesse aqui são tais filmes de diretores que, pela estética da lentidão, incorporam a realidade contemporânea e física das cidades.

Posto isso, uma questão a entender é que o termo *Slow Cinemas* não é uma categoria fechada de cinema que se possa elencar um tipo de gênero cinematográfico, classificações ou características técnicas. Na realidade, é mais um modo de olhar sobre a produção contemporânea que visa identificar transversalidades e não categorizar. Como aponta Luca e Jorge (2015), o próprio termo *Slow Cinema* ganhou diferentes níveis de discussão na última década, sendo que seus limites, e o que distinguiria de fato um cinema da lentidão de outros olhares sobre o cinema, não são totalmente consensuais entre críticos e teóricos. Assim, existe no debate contemporâneo diferentes linhas de pensamentos que olham e caracterizam esses conjuntos de produções. Observando inclusive o fato de alguns cineastas negarem a categorização, argumentando que produzem “apenas cinema” e não um “cinema da lentidão” que contraria qualquer prática hegemônica. Apesar disso, é notável que o termo vem sendo apropriado e debatido em diferentes abordagens teóricas⁷, de modo a olhar para tais obras que investem no registo prolongado da duração e carregam uma experiência de lentidão que exige um olhar atento ao que está sendo representado (LUCA; JORGE, 2015, p. 1–4). Notando, com isso, que esse é o fato de adotar-se o termo plural “*Slow Cinemas*” no título desse artigo, tal como no texto “*From Slow Cinema to Slow Cinemas*” de Luca e Jorge (2015). Não se tem a intenção de fechar uma única categorização, mas de

⁷ Luca e Jorge (2015) cita as seguintes produções que norteiam os debates contemporâneos sobre o tema: a tese PhD de Matthew Flanagan “*Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*” (2012; PhD thesis); e os livros publicados em 2014 “*Slow Movies: Countering the Cinema of Action*” de Ira Jaffe, “*Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*” de Song Hwee Lim e “*On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*” de Lutz Koepnick.

trazer uma perspectiva de como esse debate, de uma pluralidade de cinemas que carregam a noção de *slowness*, encaram a representação e a percepção das práticas humanas no mundo vivido.

Apesar das disparidades, vale apontar algumas questões transversais que aportam o debate sobre um cinema da lentidão. Primeiramente, não existe dúvida que os *Slow Cinemas* têm uma relação intrínseca com a reabilitação dos princípios historicamente associados ao realismo cinematográfico, que, dentre outras questões, debatiam a incorporação de um cinema preocupado com a representação direta, real e afetiva do tempo. Tal reabilitação histórica, referenciado por diferentes autores, como Nagib (2020), Mello (2015) e de Luca (2015), como o “Retorno ao Real”, foi identificado nas produções dos anos 1990. Há de se observar que tal retorno se consolidou como uma resposta necessária aos constantes ataques que o realismo no cinema sofreu a partir dos anos 1960⁸ e atualizou inúmeras questões da relação entre o cinema e a experiência do real. Sendo oportuno trazer brevemente a revisitação do papel ontológico com o real que André Bazin, na década de 1950, fez sobre o cinema e também os princípios instaurados pela chamada imagem-tempo por Deleuze na década 1980.

Recuperando de Bergson (1896:2005) o conceito de duração, Bazin (1967:1991) argumenta que a imagem cinematográfica tem a aptidão de dar a ver um registro de temporalidade que se vincula ao aspecto sensível e subjetivo de um tempo contido pelo real. Assim, tem a potência de confrontar o tempo cronológico instaurado pela modernidade. Com a capacidade de absorver a dimensão da duração, a imagem cinematográfica tem a possibilidade de exprimir e dar a ver os espaços e as coisas em

⁸ Nagib e Mello (2009, p. xiv–xx) dispõem que as teorias realistas, incluindo as de Bazin, sofrem um certo declínio a partir do final dos anos 1960. Ao passo que as técnicas que se opõem às teorias realistas, tais como a valorização da montagem descontínua e a quebra da integridade espaço-temporal, passam a ser exaltadas pelas décadas seguintes. Os cinemas com abordagens psicanalíticas, semióticas e estruturalistas, ganham espaço com argumentos de uma teoria “anti-realista”. Bazin, bem como de outros autores que teorizaram sobre o realismo do pós-guerra, foram sistematicamente associados ao “encerramento narrativo”, à “ideologia burguesa” e aos modelos clássicos da produção cinematográfica de Hollywood. Notando que como Nagib e Mello (2009) apontam, as críticas “anti-realistas” feitas ao realismo nesse período tenderam a confundir os princípios propostos por Bazin com o cinema clássico hollywoodiano “ilusionista”, de modo que essas abordagens colocam o realismo do pós-guerra como equivalentes ao realismo do cinema clássico. As proposições pós-modernistas se apoiam em “uma dose considerável de distorção e pensamentos confusos” ao instituir erroneamente que as correntes realistas se findavam no cinema que buscou ser uma ilusão pura da realidade (oposto ao que de fato é defendido por Bazin). (NAGIB; MELLO, 2009, p. xvii)

sua densidade real (mesmo que alguns diretores optem por não o fazer). Além disso, Bazin (1967:1991) defendeu consistentemente os desenvolvimentos técnicos na linguagem cinematográfica que aproximariam a “percepção do cinema” da “percepção natural” (BAZIN, 1967:1991, p. 20-21). Deste modo, falando sobre a papel ontológico que o cinema perfaz sobre o viver material, a perspectiva baziniana parte da ideia que “o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’” (XAVIER, 2005, p. 83). Sendo que dizer que algo é à “imagem do real”, não propõe que a realidade e o cinema de alguma forma se confundam, mas que o espaço captado pela câmera pode respeitar a integridade da realidade “de modo a que a imagem projetada na tela forneça uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta” (XAVIER, 2005, p. 88)⁹.

Em ressonância as teorias bazinianas, Deleuze (1985:2005) discorre sobre um tipo de cinema, nomeado por ele como “imagem-tempo”, inaugurado no período Pós-Segunda Guerra Mundial. Essas produções absorvem as condições do mundo pós-guerra, de modo que a construção do pensamento fílmico foca no protagonismo de um sujeito reflexivo imerso na presença da duração, sensível e subjetiva do registro do mundo vivido (DELEUZE, 1985: 2005, p. 9–28). De modo geral, pode-se dizer que o cinema da imagem-tempo se estabelece em situações que não se prolongam diretamente em uma ação resolutiva, como esperado em uma narrativa clássica. Ou ainda, como Deleuze dispõe, é “um cinema que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (DELEUZE, 1985:2005, p. 13)¹⁰.

⁹ Para complementar o entendimento, André Bazin se propôs a teorizar propriamente a relação entre o cinema e a experiência do real, seno reconhecidamente um dos principais nomes no debate sobre o realismo cinematográfico. Nos seus escritos ele elabora discursos sobre a produção cinematográfica na afinidade inerente do realismo com a identidade do cinema enquanto arte e linguagem. Seguindo a discussão sobre o registro do movente, num pensamento que migra entre a tempo mecânico e artificial a um tempo intuitivo e sensível, Bazin (1991) traça um desenvolvimento histórico da linguagem do cinema, incluindo comentários sobre o papel da montagem, da inclusão do som no universo cinematográfico, entre outras questões que segundo sua tese contribuíram de algum modo para o compromisso ontológico que o cinema realista perfaz com a duração do real. (BAZIN, 1991; DUDLEY, 2002; XAVIER, 2005)

¹⁰ Também para complementar o entendimento, Deleuze explica o cinema partindo da divisão de duas noções que levam o título de seus livros: Cinema 1 imagem-movimento de 1983, e Cinema 2 imagem-tempo de 1985. Ele faz essa divisão por acreditar que existe um momento de virada, que ele aponta ser por volta da Segunda Guerra Mundial, que contém uma visível mudança nas lógicas de produção cinematográfica. Para o Cinema 1, Deleuze diz que a espacialidade do filme é constituída pela predominância de um tempo mecânico e artificial voltado para relações puramente sensório-motora. Já no Cinema 2, absorve as condições do mundo pós-guerra, cuja construção do

A partir disso, se nota um processo de resignificação no “Retorno ao Real” do cinema contemporâneo que incorpora questões da integridade espaço-temporal fílmica que referencia tanto a imagem-tempo de Deleuze quanto ao papel ontológico de Bazin. De maneira sucinta, são: o roteiro que não se pauta por uma narrativa de causa-consequência resolutiva e nem se quer tem a intenção de se resolver; a impossibilidade da ação das personagens frente às suas angústias; os espaços banalizados e marginais que ganham protagonismos; e por fim, uma narrativa investida pelos sentidos e sensações. (LUCA, 2015; MELLO, 2015; NAGIB, 2020). Como resultado, a atualização crítica de tais teorias realistas nos anos 1990 fez possível observar a emergência de novas tendências no cinema contemporâneo “que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração” (LUCA, 2015, p. 61). Se ressalta, assim, a constituição de movimentos que elucidam o debate sobre o papel de uma experiência do real, tal como o Dogma 95¹¹, da Dinamarca, ou ainda como as discussões sobre as novas formas do realismo, como, por exemplo, o Cinema de Fluxo¹², o Realismo dos Sentidos¹³ ou ainda os *Slow Cinemas* que é centro do debate proposto pelo presente artigo. Disso, é notável que do mesmo modo que o termo *Slow Cinemas*, como já mencionado, não é um tipo único de categorização ou gênero cinematográfico, tais movimentos têm seus limites que se interseccionam. Há filmes que aparecem objetivamente em diferentes teorizações, pois tais nomeações tendem a ser mais modos de olhar e de

pensamento fílmico é de um sujeito reflexivo que não está necessariamente vinculado à ação do homem sobre o mundo. Sendo privilegiado a presença da duração, sensível e subjetiva. (DELEUZE, 1985, 2005)

¹¹ Dogma 95 é um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca. O Manifesto foi escrito para a criação de um cinema mais realista e menos comercial, tratando de um ato de resgate do cinema como feito em oposição ao cinema industrial de Hollywood. O manifesto tem um cunho técnico (apresenta uma série de restrições quanto ao uso de técnicas e tecnologias nos filmes) e ético (com regras quanto ao conteúdo dos filmes e seus diretores). (DAM, 2015, online)

¹² “O cinema de fluxo parece resultar do advento de um novo regime de historicidade, o chamado “presentismo”, experiência contemporânea do tempo caracterizada pelo rápido alargamento do presente e sua progressiva aceleração. É o presente enquanto único horizonte possível. Além da sua vinculação a esse novo regime, os filmes de fluxo também podem ser relacionados a novas abordagens das ciências humanas, mais preocupadas com a vida cotidiana e o mundo da experiência ordinária”. (LIMA; FILHO, 2020, p. 130)

¹³ No realismo dos sentidos há um apelo aos sentidos e sensações em detrimento do espaço narrativo, de modo que é um realismo leva ao extremo os limites do realismo baziniano. Nota-se que essa estética é “apoiada na inspeção prolongada da realidade física” (LUCA, 2014, p. 61, tradução nossa), num cinema que “realça a realidade como fenômeno perceptual, sensível e experiencial, criando uma irreduzibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensória” (LUCA, 2014, p. 73, tradução nossa)

focar em determinados debates do que necessariamente limitar ou categorizar os conjuntos de obras realistas contemporâneas¹⁴.

Dito isso, algo a ser destacado é justamente o que distingue o princípio de um cinema lento e o que caracteriza frente às outras escalas dos realismos contemporâneos. Luca e Jorge (2015) menciona que para os *Slow Cinemas* não basta dizer que a narrativa é lenta, num sentido de um atraso ou mero alargamento temporal para além do necessário de uma determinada situação registrada (LUCA; JORGE, 2015, p. 1–4). Isso, pois, do mesmo modo que a adesão ao realismo e ao registro da duração não é somente do *Slow Cinemas*, a ideia de uma lentidão, ou até mesmo dos princípios de uma imagem que tenta ser crítica a uma realidade de rapidez generalizada, perpassam quaisquer limites históricos de tendências localizadas. Tanto Bazin (1991) quanto Deleuze (2005), nas teorizações sobre o cinema do pós-guerra, já mencionam a incorporações de estéticas e técnicas que pelo silêncio, alongamento de tomadas e cenas contemplativas quebravam ritmos clássicos cinematográficos. Como é o caso de algumas produções do chamado neorealismo italiano, ou ainda do diretor japonês Yasujirō Ozu citado por Deleuze (2005), que nos anos 1950 já traziam a identidade de uma lentidão que de certo modo se opunha a uma velocidade e a um tipo de montagem rápida próprios do cinema hollywoodiano. Assim, apesar de se consolidar nas últimas décadas, os modelos técnicos e sistemas narrativos mobilizados pela estética *slow* podem ser, sem dúvida, rastreados por uma genealogia de debates teóricos e escolas artísticas muito anteriores a contemporaneidade (LUCA; JORGE, 2015, p. 7).

Além disso, apesar da consolidação do debate sobre o *Slow Cinema* por parte da crítica e de teóricos ser a partir dos anos 1990, existem diretores que já nas décadas anteriores (1970/80) evocavam princípios dessa estética contemporânea da lentidão. É o caso, por exemplo, da diretora belga, Chantal Akerman, que aparece como umas das propulsoras dessa tendência com seus notórios filmes *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975) e *News from Home*

¹⁴ Os próprios diretores já citados anteriormente como exemplos de *Slow Cinemas*, como Béla Tarr, Tsai Ming-liang e Jia Zhangke, constantemente aparecem em debates sobre diferentes realismos, reforçando, então, que os cinemas da lentidão são mais sobre um debate transversal do que uma categorização.

(1976). Como se observa pelos textos presentes no Livro “*Slow Cinema*” organizado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, Chantal Akerman, junto a outros diretores como Abbas Kiarostami, Andrei Tarkovsky, entre outros, produziam filmes que já incorporaram essas características de cinema contemplativo antes dos anos 1990, sugerindo o início de uma “onda” estética e técnica que viria a se consolidar no cinema nas próximas décadas.

Disso, volta-se a questão do que caracteriza de fato a lentidão dos *Slow Cinemas* e como ela se diferencia de outros usos historicamente localizados. Para isso, Nagib (2015, p. 25–46) indica oportunamente que a ideia que consolida a lentidão nas produções contemporâneas dos *Slow Cinemas* pressupõe a existência de um *Fast Cinema*, de modo que esse antagonismo permanece dentro de uma escala estética, mas sobretudo política. Nesse sentido, não basta que a imagem demore, ou que simplesmente proponha uma ruptura de uma suposta velocidade de uma narrativa clássica. É necessário que se coloque em uma lógica de lentidão como uma experiência que se opõe as lógicas contemporâneas frenéticas do consumo, como foi observada por Flanagan (2008), colocado no início deste artigo.

Nesse ponto tem-se, então, a questão central que caracteriza a noção de um cinema da lentidão e o que faz dele um fenômeno contemporâneo. A duração lenta pode ser moldada de acordo com determinados objetivos para refletir questões próprias da época que a obra está inserida. No caso dos *Slow Cinemas*, o princípio é se apropriar de tais estratégias formais e narrativas como possibilidade de refletir sobre as significâncias do viver em meio as configurações temporárias cada vez mais fragmentadas e agenciadas por lógicas não humanas em um mundo onde o consumo é o paradigma ideológico normativo. Portanto, dentre as diferentes abordagens possíveis para um cinema da lentidão, há uma característica elementar que faz dos *Slow Cinemas* uma tendência singular e contemporânea, a de possibilitar “olhar, reavaliar e questionar estes sistemas, valores e regimes a partir de um novo prisma sensorial-perceptual” (LUCA; JORGE, 2015, p. 15).

LENTIDÃO NO PENSAMENTO URBANO E IMAGÉTICA LENTA DOS SLOW CINEMA COMO EXPERIÊNCIA DE OLHAR CRÍTICO SOBRE O VIVER REAL

O princípio de um contra-movimento que tensiona as lógicas de consumo neoliberais não se restringe ao cinema¹⁵. O debate contemporâneo sobre os paradigmas de uma sociedade de consumo decorrentes do capitalismo tardio, ou ainda, das lógicas econômicas que ganham potência no Pós-Segunda Guerra Mundial, é um fenômeno de uma ordem planetária. Não à toa, Cravy (2014) aponta uma urgência contemporânea em manter as pulsações do tempo vivido frente ao mundo que impõe aos sujeitos uma lógica naturalizada em que ele se define como consumidor e mercadoria ao mesmo tempo. Cravy (2014), dispõe, ainda, que o sistema econômico vigente institui uma ideologia que “mina paulatinamente as distinções entre dia e noite, entre claro e escuro, entre ação e repouso. É uma zona de insensibilidade, de amnésia, de tudo que impede a possibilidade de experiência” (CRARY, 2014, p. 41). Consequentemente, se nota que a dimensão política que a lentidão se coloca nos *Slow Cinemas* compartilha uma mesma “gênese discursiva” de um movimento sociocultural global cujo objetivo é resgatar estruturas temporais por meio das quais se propõem uma cisão de tal ritmo acelerado do capitalismo tardio (LUCA; JORGE, 2015).

Nessa linha de debate, no campo dos estudos urbanos, verifica-se que, como condição contemporânea frente ao capitalismo neoliberal, a arquitetura “surge como um verdadeiro instrumento do consumo massivo, cuja função primordial resume-se ao entretenimento e à distração” (MORITA; LOPES, 2019, p. 123). Notando que tal condição, apesar de ganhar espaço no debate contemporâneo, remete às discussões com raízes advindas das teorizações que, desde a década de 1960, pensavam criticamente as incorporações das práticas da acumulação do capital na produção do espaço da cidade e na vida social. Henri Lefebvre (2001), com sua notável conceituação do “Direito a Cidade” constituiu, desde o seu primeiro livro publicado 1968, uma série de debates sobre como o cotidiano e a produção do espaço passam

¹⁵ Sobre isso, Lucas e Jorge (2015) observa que o termo “Slow” é um prefixo que pode ser notado em outros movimentos populares que se estabelecem no campo de práticas que tentam ser contrárias a lógica de consumo advindas do capitalismo, tais como ‘*slow media*’, ‘*slow travel*’ e ‘*slow food*’ (LUCA; JORGE, 2015, p. 3).

a integrar de forma mais profunda e abrangente o ciclo da reprodução do capital. Assim, constitui-se um entendimento de que a vida urbana, em todas as suas dimensões, passam a subordinar-se à lógica da acumulação. Tal como sintetiza Carlos (2019), nota-se nas reflexões de Lefebvre que “a cidade se constitui ao longo de um processo histórico que a produz como obra, mas que, sob o capitalismo, se torna um produto”¹⁶ (CARLOS, 2019, p. 471). De maneira complementar, Guy Debord (2005) integra os debates da Internacional Situacionista (IS) com as noções da “A Sociedade do Espetáculo”. Dispõe que as articulações de uma cultura do consumo, junto às relações sociais mediadas integralmente por imagens (simulacros), resultam na produção de espetáculos que tomam conta de toda a vida social e reduz o indivíduo a um mero espectador. Nesse sentido, na sociedade do espetáculo, com uma mercantilização cada vez mais generalizada no espaço urbano, “a cidade prevê um comportamento de seus usuários que se encerra no consumo absoluto” (MORITA; LOPES, 2019, p. 123).

Dito isso, o geógrafo Milton Santos é quem evoca efetivamente o princípio de uma lentidão como aspecto político que contraria as práticas do capital já referidas por Lefebvre (2001) e Debord (2005). Santos (2001) diz que “o mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade”, de modo que o ideário dominante impõe uma generalização da experiência na cidade, a medida em todos os “arcanos da vida social”, sugere “uma existência com ritmos cada vez mais acelerados”. Com isso, ele identifica um conflito instaurado pela mercantilização da vida urbana: a existência de diferentes temporalidades que não se encaixam nessa velocidade imposta. Há, pois, aqueles que continuam a sobreviver na lentidão. Os chamados por ele de homens lentos, não podem estar em sintonia “com esse imaginário perverso” de modo que vivem experiências que “escapam ao totalitarismo da racionalidade” imposta pela aceleração dos tempos rápidos (SANTOS, 2006, p. 220–221).

¹⁶ É importante pontuar brevemente que Lefebvre (2001) para além de construir uma crítica ao processo de apreensão da vida urbana pelo capital, instaura nos seus escritos um discurso claro de possibilidade de transformação que residia no cotidiano. Assim sendo, “Lefebvre constrói ao longo de várias de suas obras a ideia de que nossa sociedade está permeada de resistências de todos os tipos que ainda não encontraram a reunião capaz de potencializá-las num projeto radical de transformação, o que não significa que não está aí sinalizado que a sociedade urbana é um projeto em construção. Esse horizonte ainda não foi alcançado, e é preciso continuar a busca, encontrando as fontes da resistência e sua capacidade de reunião” (CARLOS, 2019, p. 476).

Observa-se que tais debates inaugurados desde no pós-guerra estão sendo visivelmente atualizados para o contexto contemporâneo. Nas últimas duas décadas, coincidentemente, tal com ocorreu com os *Slow Cinemas*, nota-se o surgimento de um conjunto de teorizações que visam investir em análises sensíveis de possíveis práticas lentas que se colocam como oposição ou resistência de tais lógicas de uma vida social mercantilizada¹⁷. Valendo citar a consolidação de um debate crescente da criação de microrresistências, para empregar o termo de Paola Jacques (2012), por práticas que visam experiências corporais na cidade, tais como errâncias e andanças urbanas. Recuperando princípios historicamente anteriores, como as derivas situacionistas e as deambulações surrealistas, atualizam-se os princípios de pensar apreensões atentas ao espaço urbano. Nota-se, com isso, que o debate consolidado se integra por ideias e conceitos que visam um estímulo às experiências sensíveis e lentas no espaço da cidade. Podendo ser vistas como uma crítica ou denúncia da aceleração próprias das lógicas de consumo. Ressaltando que, tal como aponta Jaques (2012, p. 287), nesse contexto a relação entre corpo, cidade e lentidão urbana “refere a uma temporalidade que não é absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva, que significa outras formas de apreensão do espaço urbano”.

Posto isso, é nesse campo de debate que a aproximação proposta por esse artigo se consolida. As questões da lentidão com prática de resistência no espaço da cidade entram em ressonância com os princípios construídos pela experiência lenta dos filmes urbanos dos *Slow Cinemas*. Na relação entre cidade-cinema-espectador, a experiência proporcionada pelo visionamento de obras dos cinemas da lentidão estabelece uma espécie de territorialidade lenta, virtualizada, que contribui para a formação de um olhar crítico e sensível sobre o urbano real. Ou ainda, colaboram para a formação de uma experiência urbana que visa ser contrária às práticas de

¹⁷ Vale apontar que a partir da década de 1990 há uma crescente produção de escritos que se vinculam a recuperação e atualização dessas experiências corpóreas e sensíveis no espaço urbano, podendo citar, por exemplo, ao nível nacional: em 1993 a primeira seleção e tradução de textos situacionistas no Brasil realizada por Carlos Roberto Monteiro de Andrade para a revista *Oculum*; em 2003 a coletânea organizada por Paola Berenstein Jacques “Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade”; em 2012 a publicação do Livro “Elogio aos Errantes” também de Paola Berenstein Jacques. Além disso, têm-se as publicações de Francesco Careri: em 2002 do livro “Walkscapes - O Caminhar Como Prática Estética” e em 2018 o livro “Caminhar e parar”. Tais obras, juntos com outros inúmeros estudos sobre as práticas de andanças urbanas, perfazem questões emergentes sobre a dimensão estética do caminhar como apreensão de um tempo-espaço sensível do urbano.

consumo que se instauram na realidade contemporânea. Dessa relação é possível evocar diferentes questões, mas para esse artigo, vale focar na característica citada anteriormente de haver nos *Slow Cinemas* a incorporação mais intensa do nomeado "*Cinema of Walking*" como uma maneira de propor uma ruptura na organização acelerada de uma trama clássica. Esse enfoque parte de entendimento que pelo registro focado em uma mobilidade lenta dos corpos no espaço fílmico, tem-se, nesse movimento, a possibilidade de uma apreensão contemplativa da urbanidade representada.

Talvez um exemplo de *Slow Cinema* que mais se alinhe a tais relações de uma experiência urbana lenta com da atualização do "*Cinema of Walking*" seja a sequência de obras de Tsai Ming-Liang que se inicia com *Walker* (2012). Esse curta-metragem, em conjunto com outro curta do diretor *Diamond Sutra* (2012) e os filmes *Journey to the West* (2014), *Letters from the South*¹⁸ (2014) e *Sand* (2018), constituem uma sólida investigação de um olhar sobre a lentidão e temporalidades do urbano. Com o ator Lee Kang-sheng em roupas vermelhas de monge, as narrativas dessas obras retratam lentas caminhadas desse personagem por espaços diferentes. Nessa série, a velocidade imposta pelo meio é explicitamente quebrada pelo ato de caminhar do monge em roupas vermelhas, com destaque às duas obras da série, *Walker e Journey to the West*, que tem como cenário agitadas ruas urbanas. Aos passos lentos, a representação é quase uma metáfora do conflito entre temporalidades instaurado pela mercantilização da vida nas cidades. O urbano se nota pela tensão de ritmos entre movimentos, de modo que até a suposta velocidade acelerada do imaginário da cidade é forçada a ser apreendida pela temporalidade corpórea do percurso realizado pelo monge.

Nesse exemplo, a ideia do tempo constituído pelo ato de caminhar é explícita. Quase o registro de uma *performance*, beirando lógicas documentais, de um corpo anestesiado pela lentidão frente às expectativas de velocidades impostas pelos meios físicos e pela mídia cinematográfica clássica. Entretanto, o registro que evoca

¹⁸ Notar que o filme *Letters from the South* de 2014 é uma antologia em que Tsai Ming-Liang se junta a outros 5 diretores para contar pequenas histórias que pensam o viver contemporâneo chinês.

tal tempo agenciados por experiências corporais na cidade não se encerra na atribuição de um roteiro que tem a caminhada como pauta explícita ou documental. Mesmo em obras com estruturas narrativas mais alinhadas com modelos ficcionais, o tempo ditado pelo deslocamento dos personagens desempenha papel fundante no ritmo de apreensão, por parte do espectador, tanto do roteiro em si quanto do espaço fílmico. Se analisarmos, como um exemplo, o filme *Vive L'Amour* (1994), também de Tsai Ming-Liang, a dramaticidade da história de três sujeitos que, sem saber, dividem o mesmo apartamento alugado em Taipei, é estabelecida, sobretudo, pela dinâmica de constante mobilidade dos personagens. Dinâmica essa que, ao contrário do que se pode esperar de um imaginário metropolitano de velocidade de uma cidade como Taipei, se pauta por um movimento desacelerado entre situações cotidianas. No mesmo sentido, em *Xiao Wu* (1997) de Jia Zhangke, a narrativa é praticamente uma incursão por situações urbanas vivenciadas pelo personagem. Um sujeito que se vê novamente na sua terra natal, se mantém em constantes deslocamentos entre espaços e lugares, por ele afetivos, sem nenhuma objetividade explícita, sendo que a estrutura do roteiro e a territorialidade fílmica são estabelecidos por tais andanças feitas pelo protagonista. *Bin-jip* (2004), de Kim Ki-duk, é outra obra em que um ininterrupto movimento entre espaços urbanos é evidente. Um sujeito que costuma invadir residências para viver nelas nos dias que seus moradores viajam, se depara com uma jovem que sofre com um casamento abusivo em uma de suas invasões. A jovem decide se juntar a ele nesse estilo de vida, e assim, o romance que se desenvolve entre os dois a partir daí tem como fundo os deslocamentos entre as diferentes residências.

Logicamente, a ideia de andanças pelo espaço da cidade ganha potência nos *Slow Cinemas*, mas a constituição do espaço fílmico dessa tendência não se encerra nela. Mesmo nos exemplos citados, existe uma dosagem de escalas de lugares em que tal movimento dos corpos acontece, de modo que não necessariamente ocorre sempre no espaço público. Em *Goodbye Dragon Inn* (2003) de Tsai Ming-Liang, a história se passa praticamente toda em um antigo cinema, tendo poucas relações com o espaço externo da cidade. No mesmo modo, em *A casa de Alice* (2007) de Chico Teixeira, a vivência dos personagens se articula, como o nome do filme sugere, na residência da

protagonista Alice. Ou ainda, no filme *Distant* (2002) de Nuri Bilge Ceylan, a trama até explora a relação com o espaço da cidade, mas a moradia desempenha papel fundamental na narrativa. O que se sugere, com isso, é que mesmo em casos de filmes urbanos em que a vivência em determinados espaços privados se sobrepõem a mobilidade errática dos personagens na cidade, a fruição dos corpos naqueles espaços é da mesma ordem de uma vivência urbana lenta provocada pelo caráter estético dos cinemas da lentidão. Seja em espaços de caráter público ou privado, o registro de uma vivência urbana contemplativa e o movimento que ganha corporeidade pelos personagens são evocados a todo momento. Ou seja, a lentidão transcrita pelo movimento dos corpos, em uma manifestação social e urbana, dimensiona a percepção espaço-temporal da narrativa.

Disso, observa-se que do mesmo modo que Jacques (2012) menciona as práticas corporais erráticas como microrresistências de uma mercantilização da vida urbana, a incorporação de experiências cotidianas pautadas por deslocamentos da escala do corpo, evoca um artifício que colabora para a formação da identidade estética e política dos *Slow Cinemas*. O movimento provocado por tais corpos em trânsito institui uma possibilidade de reflexão que gera uma apreensão desacelerada, até um tanto derivante do espaço ali representado. Aqui valendo notar que, enquanto filmes de cunho realistas, existe um vínculo ontológico da cidade real com a experiência que o filme se propõe a retratar. Mesmo sendo obras ficcionais, existe uma certa teorização de um viver real, de modo que o próprio roteiro não tem necessariamente a intenção de ser resolutivo, mas sim reflexivo. Ou seja, ao espectador, que visiona as situações urbanas construídas pelas narrativas dos cinemas da lentidão, resta um processo inventivo em que ressonâncias e sentimentos vindos daquele viver registrado em tela geram uma apreensão atenta da urbanidade vinda da cidade real.

Portanto, nota-se que a apreensão lenta e derivante da narrativa, acaba por forçar o espectador a recuar de qualquer expectativa que se possa construir do enredo e construir um tipo de experiência que acaba sendo contrária a qualquer tipo de consumo rápido dessa mídia. Não é uma narrativa para ser percebida e entendida rapidamente, mas por uma apreensão gradativa. Assim, ao analisar o debate que Jacques (2012) propõe sobre para as experiências urbanas contemporâneas que visam

ser contrárias às práticas de consumo dos espaços urbanos mercantilizados, têm-se os princípios, tal como existe nos *Slow Cinemas*, de uma postura que visa ser resistente à espetacularização da vida. O que se revela, então, são os sentidos e sentimentos vindos de uma cotidianidade, de modo que tanto o visionamento quanto a narrativa das obras do cinema da lentidão incorporam o campo estético próprio de praticantes lentos do espaço urbano. Isso, pois, do mesmo modo que as apreensões da cidade através de práticas lentas se preocupam mais com “ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções” (JACQUES, 2012, p. 24), a apreensão o espaço fílmico dos *Slow Cinemas* tende a se pautar mais pelas experiências e sentidos subjetivos que por ações resolutivas ou narrativas objetivas.

Uma última questão, é notável que os *Slow Cinema* se consolidam com maior propriedade nos tipos de produção chamados como cinema autoral, cinema de diretor ou independente. São produções ligadas a um viés do pensamento cinematográfico que se alinha com os campos da arte, da teoria e da cultura. Nota-se que esse é um campo muito fértil para um tipo de cinema que se coloca enquanto resistência e força política. Assim, as lógicas agenciadas pelos cinemas da lentidão certamente não pararam nos anos 1990/2000. Existem atualmente conjuntos de obras que cada vez mais exploram o território da lentidão para a formulação de narrativas que pensam o viver urbano. Como é o caso dos filmes *Long Day's Journey Into Night* (2018) de Bi Gan ; *Spoon* (2019) de Laila Pakalnina; *Memoria* (2021) de Apichatpong Weerasethakul; *Chronicle of Space* (2020) de Akshay Indikar; e *River runs, turns, erases, replaces* (2021) de Shengze Zhu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se destaca para o debate que se propõe nesse texto é como há um fenômeno contemporâneo, tanto no campo dos estudos urbanos quanto na estética cinematográfica, que pela lentidão propõe restaurar um senso de tempo e experiência sensível e subjetiva em um mundo com escassez de ambos. Com essa aproximação se propõe um possível diálogo entre linguagens, de modo a encorajar um envolvimento com imagens e sons pelo qual a lentidão se torna um veículo de

reflexão e pensamento. O princípio é, então, compreender de que maneiras essas ressonâncias entre cidade e cinema podem contribuir para a formação de uma territorialidade lenta que possibilita um olhar crítico sobre a realidade física do viver urbano que os *Slow Cinemas* incorporam em suas visualidades. Assim, por fim, vale mencionar a defesa que Nagib (2015) faz para estética do *slow* no cinema, que cabe perfeitamente a essa perspectiva das experiências lentas como microrresistências de uma urbanidade espetacularização: “numa altura em que a mercantilização da velocidade oblitera impiedosamente a fruição dos nossos prazeres mais básicos, desde comer até desfrutar de uma bela paisagem, parece realmente sensato defender a lentidão como antídoto para o consumismo sem mente”¹⁹ (Nagib, 2015, p. 26, tradução nossa).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao Núcleo de Apoio à pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC) e ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos (IAU.USP).

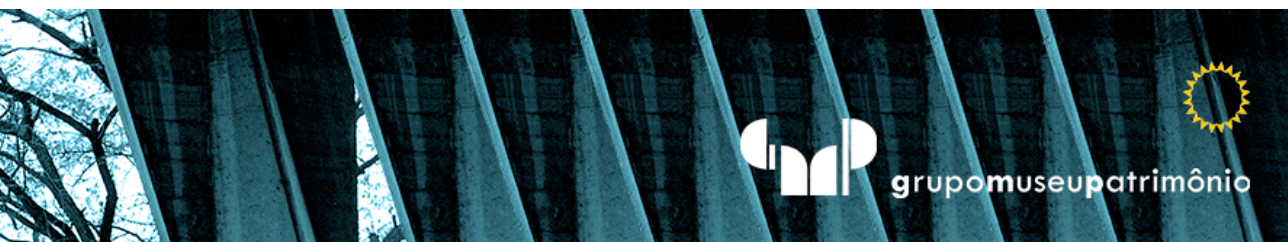
REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. À deriva — Introdução aos situacionistas. *Revista Oculum*, Campinas, PUC, n. 4, p. 16-29, 1993
- BAZIN, André. *O cinema*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2018. p. 8–24.
- CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gil, 2017.

¹⁹ Do original: “At a time when commodification of speed is ruthlessly obliterating the fruition of our most basic pleasures, from eating to enjoying a beautiful landscape, it seems indeed sensible to advocate slowness as an antidote to mindless consumerism” (Nagib, 2015, p. 26).

- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. A VIRADA ESPACIAL /// \\ THE SPATIAL TURN. *Mercator*, Fortaleza, v. 14, n. 4, p. 7-16, feb. 2016. DOI: 10.4215/RM2015.1404.0001
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. Henri Lefebvre: a problemática urbana em sua determinação espacial. *GEOUSP Espaço e Tempo (Online)*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 458-477, 2019. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2019.163371.
- CIMENT, Michel. The State of Cinema. *Unspoken Cinema: Contemporary Contemplative Cinema*, 2008. Disponível em: <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acesso em: 14 out. 2021.
- CRARY, Johnathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DAM, Freja. Dogme Revisited. *Danish Film Institute*, 2015. Disponível em: <https://www.dfi.dk/en/english/dogme-revisited>. Acesso em: 14 out. 2021.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução: Eloisa do Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DUDLEY, Andrew. *As Principais Teorias do Cinema*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei M. Montage and architecture. *Assemblage*, n. 10, p. 111-131, 1989.
- FLANAGAN, Matthew. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9*, 2008. Disponível em: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm. Acesso em: 14 out. 2021.
- JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Bahia: Edufba, 2012.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito a cidade*. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

- LIMA, Marília Xavier De; FILHO, Lúcio Reis. O realismo contemporâneo: a estética do fluxo e o presentismo. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 128–147, 2020.
- LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas. Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas. In: _____ (org.). *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 1-24.
- LUCA, Tiago De. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. London: I.B.Tauris, 2014.
- _____. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.
- MELLO, Cecília. O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas. In: MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 15–33.
- MORITA, C. A. M.; LOPES, R. S. Caminhos para uma apropriação em arquitetura: possibilidades de resistência e ruptura frente ao capitalismo neoliberal. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (Online), [S. l.], v. 17, n. 2, p. 114-128, 2019. DOI: 10.11606/issn.1984-4506.v17i2p114-128. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/150169>. Acesso em: 14 out. 2021.
- NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília. Introduction. In: *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2009. p. xiv–xxvi.
- NAGIB, Lúcia. *Realist cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- _____. The Politics of Slowness and the Traps of Modernity. In: LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas (org.). *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 25-46.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. *Folha de S.Paulo (online)*, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>. Acesso em: 14 out. 2021.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



Recepção e participação em instalações contemporâneas: indício de sua função social

***Recepción y participación
en instalaciones contemporáneas: evidencia
de su función social***

***Reception and participation in contemporary
installations: evidence of their social function***

Fabiane Schafranski Carneiro

*Mestra e doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São
Paulo (PGEHA-USP), São Paulo, Brasil. fabiane.carneiro@usp.br*

Resumo¹

O artigo busca refletir sobre novos modos de produção que agenciam, além da recepção, a participação coletiva e revelam indícios de sua função social. Para tanto, analisa as instalações *Cidade Dormitório* (2007) e *Parque Experimental el Eco* (2016) à luz de enfoques sobre a noção de horizonte de expectativas e espaços vazios, presentes na estética da recepção, e a ideia de estética da participação.

Palavras-Chave: Arte contemporânea. Instalação (Artes Plásticas). Estética. Recepção. Participação.

Resumen

*El artículo busca reflexionar sobre nuevos modos de producción que promuevan, además de la recepción, la participación colectiva y develen evidencias de su función social. Para ello, analiza las instalaciones *Cidade Dormitório* (2007) y *Parque Experimental el Eco* (2016) a la luz de abordajes sobre la noción de horizonte de expectativas y espacios vacíos, presentes en la estética de la recepción, y la idea de estética de la participación.*

Palabras-Clave: Arte contemporáneo. Instalación (Artes Plásticas). Estética. Recepción. Participación.

Abstract

*The article seeks to reflect on new modes of production that promote, in addition to reception, collective participation and reveal evidence of their social function. To this end, it analyzes the installations *Cidade Dormitório* (2007) and *Parque Experimental el Eco* (2016) in the light of approaches on the notion of horizon of expectations and empty spaces, present in the aesthetics of reception, and the idea of aesthetics of participation.*

Keywords: Contemporary art. Installation. Aesthetics. Reception. Participation.

¹ Este artigo está relacionado à pesquisa de doutorado intitulada “Instalações contemporâneas latino-americanas: inclusão em museus de arte universitários públicos”, desenvolvida no PGEHA - USP - Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte -, orientada pelo Prof. Dr. Arthur Hunold Lara. O presente trabalho se apoia em dois dos estudos de caso analisados na dissertação de mestrado da autora (CARNEIRO, 2021), sendo que um deles o foi em um artigo do CIANTEC’21 e em uma apresentação de trabalho no *Fifteenth International Conference On The Inclusive Museum*, em 2022. Mas em todas as situações, a análise contava com outro quadro teórico.

INTRODUÇÃO

Atualmente a arte contemporânea é difundida em uma conjuntura globalizada, onde nenhum relato é capaz de organizar a diversidade existente e aonde não há um modelo único de desenvolvimento para a sociedade. Em tal circunstância incerta - da arte e da sociedade –, quiçá sua incumbência seja mirar para além do seu limite, para uma mescla da esfera artística com outros âmbitos, em um “deslocamento das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas situadas em contextos até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais” (CANCLINI, 2016, p. 240). Tais práticas engendram um processo de diálogo, onde os vazios, os lugares virtuais, são preenchidos por elementos imprevistos, em uma descontinuação entre as formas sensíveis da prática artística e as de apropriação destas por espectadores ou cidadãos, conforme seu entendimento, seus hábitos, seus comportamentos, a revelar sua própria narrativa.

Diversas expressões integram a cena contemporânea, entre novos gêneros e gêneros conhecidos e renovados. Muitas destas manifestações abarcam novas concepções espaciais – em geral experimentais e transitórias² - que se instalam por um pequeno

² Armando Silva (2014) denomina estas manifestações de nichos estéticos.

período nos espaços urbanos, demandam o social e, por meio desta experiência, estabelecem alguma coabitação coletiva que permite a seus participantes - mesmo temporariamente - criarem afetos, ampararem-se, representarem-se ou se imaginarem como coletivo (SILVA, 2014). Estabelece-se uma estética baseada em relações, onde a arte se torna pública por possibilitar interações outras.

A aproximação da arte com as relações sociais, presente nesta produção recente, parece diferir das táticas exploradas para a inclusão da audiência como protagonista do processo artístico. Atualmente este processo contempla intercâmbios sociais de outra complexidade, para além da redução da distância em relação aos espectadores empreendida desde o início do século XX, com o teatro de Brecht; a partir dos anos de 1960, com os happenings, instalações, ambientes e concertos; nas décadas de 1980 e 90, com novas tecnologias: eletrônica, informatizada e digital; e nas duas últimas décadas por meio da permuta de papéis entre emissores e destinatários em situações interativas, de esculturas a serem modificadas, vídeos interativos, etc. (CANCLINI, 2016). Seriam modos experimentais de coexistência, situados em locais com estruturas sociais complexas, produções que podem incluir aparatos eletrônicos e redes sociais, permitindo a formação de comunidades interpretativas e criadoras, dando outro sentido à compreensão do espaço e circuito público.

Assim, a obra de arte é apresentada como um interstício social onde experimentações concretas e novas possibilidades são vividas de forma cotidiana, no qual indivíduos e grupos produzem uma instância de expressão que é identificada pela reconfiguração do campo da experiência (FLYNN, 2016). Manifestações que devem ser lidas a partir de suas realidades etnográficas de contexto, individualidade e localização, considerando as formas diferenciadas em que são concebidas, realizadas, exibidas e recepcionadas. As quais ocorrem segundo uma matriz de horizontalidade - em oposição à relação vertical e arrogante entre artista e audiência, na qual aquele autoriza e conduz; onde a ausência de legendas e entendimentos determinados permite que as pessoas criem um sentido particular e pessoal ou mesmo comunitário, se esse sentido for compartilhado. Portanto, se diferenciam dos eventos artísticos que exploraram a conexão arte e realidade em propostas

participativas voltadas aos encontros, mas que os espetacularizam em promessas de transformação da sociedade.

A atenção ao receptor, tradicionalmente preterida em favor do autor e da obra, foi reivindicada teoricamente pela Estética da Recepção³, proposta por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, ambos teóricos literários. Jauss (2002) a postula como um processo aberto de elaboração e revisão de experiências. Sublinha o aspecto de sociabilidade – e historicidade - da arte, em especial a literatura, a partir do foco no indivíduo receptor e no contexto em que as obras se inserem. A importância dos postulados desta teoria está, portanto, em direcionar a atenção ao papel ativo do receptor; em reivindicar a recepção ativa, criativa, que atualiza possibilidades inscritas no texto; e, em abordar o problema da função social da literatura a partir da recepção (VÁZQUEZ, 2005).

Dentre os aspectos centrais na teoria da recepção estão: o papel mediador dos horizontes de expectativas; as relações entre texto e recepção; e a função social da literatura (VÁZQUEZ, 2005). Papel mediador, pois, a obra não é produzida ou percebida isoladamente, mas vinculada a um momento histórico em um campo constituído por experiências práticas e estéticas, conhecimentos e expectativas. As relações dizem respeito à estrutura comunicativa no encontro do leitor com o texto, que permitem a atualização deste por aquele. E a função social está relacionada à fruição como experiência estética primordial, como forma de apropriação do mundo e autoconsciência, segundo uma arte como experiência coletiva formativa (JAUSS, 1994 e 2002).

De acordo com Adolfo Sánchez Vázquez (2005) - filósofo espanhol, nas áreas de ética, estética e filosofia política e contemporânea, radicado no México -, embora a Estética da Recepção tenha questionado frontalmente a concepção de recepção contemplativa e passiva do receptor, reconhecido o papel do condicionamento social deste por seu horizonte de expectativas e reivindicado a sua relação ativa e criativa

³ Movimento nascido em 1967, na Universidade de Constança, Alemanha e precedido por pensadores como Walter Benjamin; Roman Ingarden; Hans-Georg Gadamer; e Mukarovsky, entre outros. (ALTAMIRANO; SARLO, 2001 e VÁZQUEZ, 2005).

com a obra de arte, há uma limitação do seu papel ativo e, portanto, da função transformadora da recepção sobre a obra de arte. Segundo a Estética da Recepção, relacionada ao campo literário, a requerida percepção ativa tanto especifica as lacunas constantes do texto, como também determina a evolução literária. Para Jauss isso ocorre à medida que aquela demanda a produção de uma nova obra, um trabalho posterior que pode resolver problemas formais e também morais - portanto relacionados ao social - herdados pelo trabalho anterior, em um processo que ainda pode expor novos problemas. Contudo, para além destas possibilidades, Vázquez (2005) reivindica a transformação da recepção sobre a obra segundo um papel ativo que possa afetar o aspecto formal, material e sensível desta - se aberta à intervenção e transformação. Uma estética da participação.

O autor afirma que tal intervenção prática do receptor exige uma nova concepção tanto do produtor, como da obra e recorda as possibilidades de participação compreendidas desde a década de 1960 - como instalações e ambientes -, que, a partir dos anos 1980, buscaram integrar o receptor à obra por meio das tecnologias ou compartilhamento do processo criativo. Entretanto, Vázquez (2005) alerta para as condições sociais e ideológicas hostis à recepção ativa ou que favorecem a recepção superficial e passiva, atreladas à sociedade alienada e mercantil atual. Bem como aponta para a concentração da recepção ativa, criativa e prática em um setor minoritário, tanto na produção quanto na recepção. Assim, defende a ampliação desta num processo de 'socialização da criação', o qual ultrapassa o sentido de democratizar a arte⁴ e tem importante função estético-social, próxima à lógica criativa e não a da alienação, que se apoia na recepção inautêntica e passiva, promovida pelo princípio da lucratividade, hegemonia do valor de troca e onipotência do mercado.

Vázquez (2005) acredita que a associação às novas tecnologias ofereça essa possibilidade, embora avalie que, ao ser realizada na sociedade atual, tende à alienação. Em contraste, Marisa Flórido (CAMPBELL, 2015) - crítica de arte e curadora

⁴ Como foi a retirada da pintura dos palácios reais para levá-la aos museus, ou, a música das cortes aristocráticas para os concertos públicos (VÁZQUEZ, 2005).

independente brasileira - afirma que na atualidade essa associação vem se tornando mais complexa com as redes sociais de comunicação e pode implicar em manifestações coletivas⁵. Por fim, Néstor García Canclini (2016) - antropólogo e filósofo argentino, radicado no México - lembra que, na reorientação da teoria da arte voltada à inclusão de receptores e atores sociais na América Latina, é importante entender a audiência como um grupo heterogêneo, pertencente a condições econômicas e educativas diversas, com disponibilidade e costumes de consumo cultural diferentes - procedentes de tradições cultas, populares e massivas - para se relacionarem com a arte.

O presente artigo busca refletir sobre novos modos de produção que agenciam, para além da recepção, a participação coletiva e revelam modos de ser e estar na sociedade. Para tanto, se apoia na Estética da Recepção, segundo a qual tanto produção/produzidor quanto recepção/receptor estão atrelados aos contextos artísticos e extra-artísticos em que estão integrados, os quais, por sua vez, são condicionados por circunstâncias coletivas e individuais determinadas de acordo com orientações, padrões de identificação e regras sociais vigentes. A reflexão é feita a partir da análise de exemplares dessas novas concepções espaciais, as instalações contemporâneas *Cidade Dormitório* (2007) e *Parque Experimental el Eco* (2016), à luz de entrevistas com os artistas e abordagens acerca da noção de horizonte de expectativas, segundo pressupostos de Hans Robert Jaus; de espaços vazios, conforme Wolfgang Iser; e a ideia de estética da participação, de acordo com Adolfo Sánchez Vázquez. Por fim, este artigo visa apontar indícios da função social dessas novas práticas.

A RECEPÇÃO EM INSTALAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

A compreensão das recentes expressões estéticas, em especial as instalações, à luz de sua recepção se faz importante, uma vez que esta é um feito social e aquelas parecem possibilitar o alargamento do papel ativo e criativo do receptor. Além de

⁵ Como as ocorridas a partir de 2010: do Egito, da Primavera Árabe e no Brasil em 2013 e 2015.

ampliarem o horizonte de expectativas da audiência, permitem uma forma experimental e coletiva de práxis criadora, a qual as afeta efetivamente e oferece outro significado à noção de âmbito público. Como instalações reivindicam a participação das pessoas - por meio dos sentidos, do movimento e do corpo -, as quais complexificam o sentido da obra e permitem o atrito da arte com a vida. Estas questões poderão basear novas práticas, segundo novos horizontes convergentes à função social da arte. A presente investigação dá sequência ao mestrado da autora⁶, que tratou de tais instalações, a partir de sua produção, e empresta dois de seus estudos de caso para, agora, analisá-los com foco na recepção.

Um é *Cidade Dormitório*, instalação idealizada pelo artista brasileiro Guga Ferraz, para o projeto Parede Gentil da galeria A Gentil Carioca, localizada na área central da cidade do Rio de Janeiro, Brasil, em 2007. O local é próximo de uma das mais tradicionais e ativas áreas de comércio popular da cidade, conhecida como SAARA⁷, onde a rua é elemento fundamental de sua dinâmica, que abrange diversas atividades e oportunidade de trabalho e renda. A área recebe diariamente um amplo número de pessoas provenientes de diferentes regiões da cidade, atraídas pela diversidade e baixo preço dos produtos. E também é estratégica como meio de sobrevivência para pessoas em situação de rua, que são marginalizadas e invisibilizadas (CARNEIRO, 2021).

A inserção da galeria Gentil Carioca nesta porção da cidade, desde 2003, fora do eixo constituído e reconhecido do circuito artístico junto ao mar, reforça tanto seu caráter experimental, como o de seus artistas - muitos, praticantes da intervenção urbana. A galeria, segundo a pesquisadora Ana Emília da Costa Silva (2011), atrai estudantes, ambulantes e outros comerciantes da região - pipoqueiros, vendedores de bebidas e picolés - por conta de suas ações na rua. Uma delas é o Parede Gentil, projeto que convida um artista a realizar uma intervenção na parede externa da galeria – no cruzamento da Rua Gonçalves Léo com a Rua Luís de Camões - pelo período de

⁶ Instalações contemporâneas latino-americanas: brecha para coabitações (CARNEIRO, 2021).

⁷ Sociedade dos Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega, criada em 1962 como ato de resistência às intervenções urbanísticas que afetavam o tecido urbano da região.

quatro meses. Assim, torna a arte algo público, acessível às pessoas e uma oportunidade de diálogo.

Cidade Dormitório, concebida a partir de questionamentos do artista sobre temas urbanos e habitacionais - o espraiamento urbano, o morar longe do trabalho, o déficit habitacional e de políticas públicas na cidade -, foi fixada na parede externa da galeria, em espaço público, onde permaneceu de 28 de abril a 25 de agosto daquele ano. Compreendia uma cama beliche de oito andares, acessados por uma escada, com estrutura de ferro chumbada à parede, além de grades de madeira e colchões com lençóis coloridos em todos os pavimentos. A instalação borrou os limites entre arte, arquitetura e vida cotidiana. Assim, foi apropriada e utilizada por habitantes da cidade, a partir de um vínculo com a realidade, seja como dormitório por pessoas em situação de rua, brinquedo por crianças do bairro ou lugar de descanso por frequentadores da galeria após seus eventos.



Figura 1: Fotografia da apropriação de Cidade Dormitório.
Fonte: <http://gugaferraz.blogspot.com/>. Acesso em: 5 de maio de 2022.

A obra gerou respostas distintas, entre aprovação e reprovação, tanto de moradores do bairro, como de críticos de arte e meios de comunicação. Sem abarcar programações, admitiu novas oportunidades de interação com a arte, em um entrecruzamento entre as práticas artísticas e sociais, onde situações não comumente vistas na região se colocaram na paisagem e evidenciaram uma realidade.

O outro caso é a instalação *Parque Experimental el Eco* (PEEE), concebida pelos arquitetos Guillermo González Ceballos, Rodrigo Escandón Cesarman, Ricardo Roxo Matias e pelo designer gráfico Manuel Bueno Botello do escritório mexicano APRDELESP, que foi ganhador do concurso Pabellón Eco 2016, organizado pelo *Museo Experimental el Eco*, vinculado à *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) e localizado na Colônia San Rafael, Cidade do México, México. PEEE permaneceu instalado de 23 de abril a 05 de junho de 2016 no pátio interno do museu, situado em uma das áreas mais centrais da cidade e em frente ao Parque de Sullivan, um espaço público verde e aberto, bastante utilizado pela população e dos poucos da região.

Esta conta com uma variedade de usos - habitacional, comercial, de serviços e institucional - e tem na escassez de áreas verdes, reivindicadas pelos moradores da região, um de seus grandes problemas. Tal falta é decorrente da ausência de planejamento no projeto urbano original, resolvido por grandes jardins localizados no interior dos terrenos, que desapareceram com o parcelamento, o adensamento urbano e o processo de gentrificação (CARNEIRO, 2021). Enquanto, o museu tem foco em práticas artísticas de linguagens diversas em torno da reflexão espacial e privilegia a experimentação, a liberdade e o risco (UNAM, [201-?]). Um de seus programas é o *Pabellón Eco*, iniciado em 2010, que consiste em um concurso em nível nacional para uma intervenção temporária de dois meses no pátio do museu, voltada a abrigar atividades de um programa público que combina artes visuais e cênicas, música e conversas sobre temas propostos pelo vencedor e curador em questão. Entre os assuntos problematizados pelos pavilhões está o espaço público e a separação imposta pelo muro, que aparta a realidade da rua.

Parque Experimental el Eco foi idealizado como um protesto à arquitetura dos espaços públicos da Cidade do México e sua constante programação por parte do governo - que impede o uso tradicional e as manifestações públicas -; bem como uma crítica às práticas arquitetônicas - enquanto modelo de culto ao objeto escultural. Tinha como proposta transformar o museu público em parque por meio de um convite à sua utilização diária pela comunidade. Para isso, compreendia um espaço físico e outro virtual. O primeiro, valia-se de uma série de itens do cotidiano – como mesas; cadeiras; guarda-sol; piscina; mixer; caixas de som; luminárias; churrasqueira; forno portátil; cafeteira; tabela e cesta de basquete; e grama natural sobre o piso – e o segundo, de um *site* interativo. A construção da intervenção se dava pela colaboração ativa das pessoas, que usavam o mobiliário disponível e propunham sua atividade por meio do *site* e lá adicionavam seus registros.

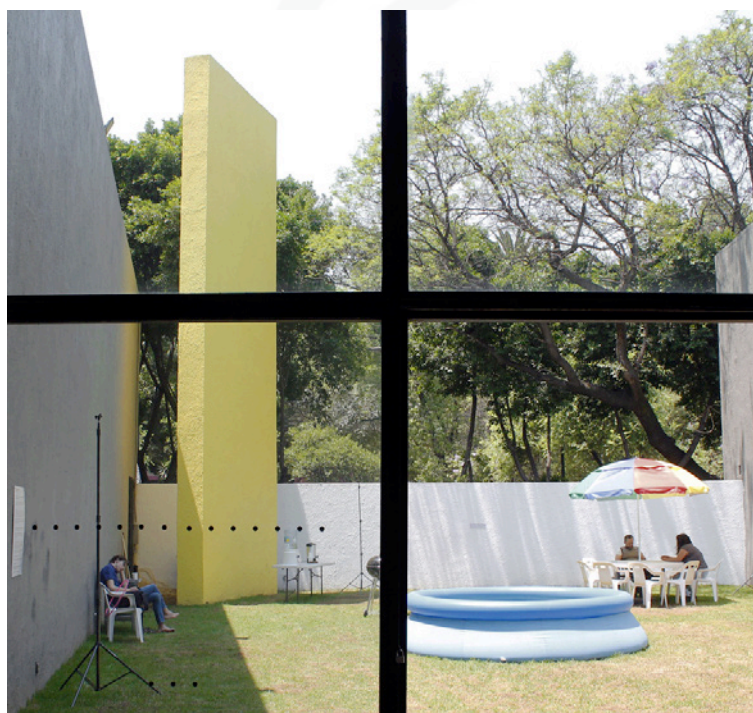


Figura 2: Fotografia de Parque Experimental el Eco no pátio do Museo Experimental el Eco.

Fonte: <https://eleco.unam.mx/expo/pabellon-eco-2016-parque-experimental-el-eco/>.

Acesso em: 5 de maio de 2022

Parque Experimental el Eco, seguindo a prática de APRDELESP - de investigação do espaço e de sua apropriação -, foi usado e tomado pelas pessoas - a maioria jovens,

mas também crianças e idosos, entre arquitetos, estudantes de arquitetura, estudantes da UNAM, vizinhos, usuários do Parque de Sullivan e conhecedores da instituição. Entre as diversas atividades propostas estavam: comemoração de aniversário; piqueniques; shows de música; desafios de basquete; sessões de cinema; de desenho e pintura; aulas de yoga; reuniões; festas e exposições, entre outras.

A instalação motivou muita discussão, tanto em artigos, ensaios e críticas publicados em revistas e canais especializados, como em conversas transmitidas em programação de rádio. Os principais, a favor ou contra à proposta, estão reunidos no site do Parque e apontam para os motes centrais do debate: se a proposta era ou não arquitetura; o vínculo com playgrounds, praças e parques; a escolha de objetos genéricos, anônimos e acessíveis, procedentes de empresas globais em detrimento de objetos comissionados, oriundos do design de autor; se sucumbiria, por ser experimental ou teria êxito, rendendo debates interessantes; se a proposta era superficial e promotora de consumo em sua efemeridade; entre outras questões.

As duas instalações, tanto Cidade Dormitório, quanto Parque Experimental el Eco, abarcaram diferentes formas de apropriação, assim como opiniões divergentes, o que aponta para recepções distintas e receptores com características sociais, biográficas e de relação com a arte muito diversas. Esta pluralidade de recepções poderia ser entendida a partir do que Hans Robert Jauss (1994, p. 27) denomina de horizonte de expectativas:

[...] sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática.

Esse sistema, conceituado pelo teórico a partir da literatura [que aqui é estendido às instalações], foi por ele desdobrado em um sistema duplo, o horizonte de expectativas do autor [produtor] - inscrito na obra - e o do leitor [receptor], aos quais depois foi acrescentado um terceiro, extraliterário [extra-artístico], o horizonte do mundo da vida. O primeiro, corresponde à estrutura formal e ideológica da obra; o segundo, tem origem na experiência do receptor. E o terceiro, é constituído por

interesses, desejos, necessidades, experiências e condicionado pela sociedade, classe a que pertence e por sua história individual. Assim, nem a produção do autor [produtor] nem a recepção do leitor [receptor] ocorrem fora de seus respectivos horizontes literários [artísticos], nem do horizonte prático-vital em que estão integrados (VÁZQUEZ, 2005). No processo de recepção os horizontes se relacionam e, assim, é possível a compreensão do significado da obra pelo receptor, viável culturalmente e de acordo com diretrizes, modelos de identificação e regras sociais. A recepção, portanto, é sempre uma atividade inscrita em um horizonte que recorta a nova experiência no pano de fundo da experiência estética intersubjetiva anterior (ALTAMIRANO; SARLO, 2001).

A partir destas noções, seria factível tecer algumas considerações sobre o horizonte inscrito em Cidade Dormitório e relacionado a Guga Ferraz, revelado pela estrutura proposta. A obra trata de desigualdade e se relaciona com as transformações urbanas da cidade e as exclusões resultantes destas, presentes não só na atualidade como constituintes da história do centro. O tema da falta de moradia, segundo Guga (2020), havia sido tema de um trabalho anterior - Dormindo⁸, de 2006 – e foi revisitado em 2007 por conta dos longos deslocamentos de trem até Realengo - zona oeste da cidade – para um trabalho, em que seguia no sentido contrário dos trabalhadores do centro e refletia sobre essa problemática, que se juntou à atenção à presença de pessoas em situação de rua na região do SAARA (informação verbal)⁹.

Guga cresceu e morou perto de áreas de conflito, vivenciando a violência urbana do Rio de Janeiro. Apesar de reconhecer a beleza da cidade, ele aponta para a brutalidade e desumanidade presente nela - concretizada tanto na transformação de sua natureza - resultado das grandes intervenções urbanísticas e dos grandes eventos - como na arquitetura e no mobiliário urbano - bancos com hastes para as pessoas não se deitarem e baixio de viadutos com pedras para as pessoas não dormirem. Embora o artista entenda a cidade como um lugar agressivo e cruel, é

⁸ Um lambe-lambe com a sua imagem deitado, que era colado próximo ao chão.

⁹ Informação fornecida pelo artista Guga Ferraz, durante entrevista realizada em 27/10/2020. Suas declarações posteriores fazem parte da mesma entrevista.

encantado por suas sobreposições, suas transformações e sua apropriação pelas pessoas. Seu interesse pela cidade surgiu da prática do skate e por ter cursado, sem concluir, Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), antes de se graduar em escultura pela Escola de Belas Artes (UFRJ). Para Guga, Cidade Dormitório é uma alusão a uma cidade mais afável, a uma arquitetura carinhosa, como resposta à agressividade impressa no urbano. Assim, parece estar bastante atrelada ao seu horizonte prático-vital.

De acordo com o artista, a obra é uma sugestão de mobiliário urbano, uma escultura em um conceito de arquitetura (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2013), que partiu de um desenho em escala do beliche de suas irmãs - 1,74 x 2 x 1m – o qual foi repetido por quatro vezes para depois ser confeccionado. A partir destas colocações é possível aproximar Cidade Dormitório de obras que, segundo Jauss (1994, p. 28): “[...] graças a uma convenção [...] da forma, evocam [...] um marcado horizonte de expectativas em seus [receptores] para, depois, destruí-lo passo a passo - procedimento que pode não servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos”. Pode-se afirmar que Guga faz com que a instalação proceda o horizonte de expectativas dos populares beliches, os quais o artista cita, repete, combina e mistura com outro conhecido motivo arquitetônico, o telhado, engendrando o horizonte de expectativa de transformação, pois as identificações e relações acessíveis ao receptor dissolvem-se em algo composto por espaços vazios, para que ele preencha¹⁰.

Assim, a instalação implicou identificações nas pessoas e foi ocupada por elas. Entre seus receptores, estavam as pessoas em situação de rua, que a utilizavam para pernoite, acontecimento relatado em matéria do jornal popular Extra, publicada no caderno Geral e intitulada “Arte é beliche gigante para moradores de rua – Instalação de Guga Ferraz abriga gente que não tem onde dormir”. O conteúdo da reportagem revela traços do horizonte de expectativa dos ocupantes da obra, que passa por questões sociais e urbanas recorrentes e antigas e estão diretamente relacionadas ao horizonte do mundo da vida.

¹⁰ Noção postulada por Wolfgang Iser, que será tratada adiante.



Figura 3: Recorte de matéria publicada no jornal Extra sobre Cidade Dormitório.

Fonte: <https://arquivosdopresente.files.wordpress.com/2009/06/extra-cidade-dormitorio-copia.jpg>. Acesso em: 16 ago. 2020.

Segundo o jornal, havia dois moradores na obra, um ex-garoto de programa e um ex-presidiário, além do recém-chegado Luís, que afirmou pensar que as camas haviam sido construídas pela prefeitura como forma de tirar as pessoas em situação de rua das calçadas na época dos Jogos Pan-Americanos, realizados em julho daquele ano. Somente na madrugada de seu depoimento é que ficou sabendo que se tratava de uma instalação artística. Sua fala evidencia, para além da ausência de políticas públicas, as experiências de medo, por que passam as pessoas em situação de rua (KORSCH, 2007, p.13):

Os outros achavam que isso era uma ratoeira e a qualquer momento ia fechar com a gente dentro. Mas eu não tenho medo, por isso vim morar na cobertura. Agradeço muito esse artista por ter feito isso aqui, foi uma ótima ideia. Para quem vive nas ruas, é um palácio.

A região onde a instalação permaneceu é próxima ao porto e por concentrar uma infinidade de atividades econômicas e possibilidades de trabalho e renda, faz do centro do Rio de Janeiro a área da cidade com o maior contingente e densidade desta população. Realidade de Luiz, que com 24 anos há época, não tinha sobrenome, família ou um lar e vivia há cinco na rua por falta de opção. Durante a semana conseguia bicos como operário e aos finais de semana frequentava cultos e missas, após os quais

refeições são servidas (KORSCH, 2007). Foi o último ocupante de Cidade Dormitório e denotou uma recepção diretamente atrelada a seu horizonte prático-vital, constituído por necessidades, experiências, desejos e condicionado pela sociedade.

Por outro lado, a experiência de Rubens Pileggi Sá, artista e crítico de arte, em Cidade Dormitório passou por presenciar a ocupação da obra por crianças do bairro, ao passar por ali uma noite, dois dias depois da sua abertura da instalação. Ele comenta que se em um primeiro momento estavam curiosas, querendo saber o que era aquilo, logo em seguida acharam divertida a ideia daquele objeto e fizeram dele o seu brinquedo (SÁ, 2007). Talvez as relações acessíveis a elas e a identificação tenha sido com um trepa-trepa, como lembra Guga Ferraz, o que as fez ocupar a obra.

Sá (2007) diz não ser possível falar de Cidade Dormitório e esquecer Ninhos, de Helio Oiticica, pontuando seu conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática em relação a obras já conhecidas. O crítico afirma que, enquanto Ninhos são pensados e executados para dentro do espaço institucional, Cidade Dormitório está na rua, dialogando com a cidade, afrontando o espaço público. Alega que ao passo que o trabalho de Oiticica se torna estetizado, quanto mais se torna público, arquitetural, como um parque de diversões sinestésico, o “enfrentamento com o suporte vida é que [...] torna [Cidade Dormitório] instigante, desafiador, pois, ao levar em consideração o contexto onde a obra é exposta, permite uma aproximação com as pessoas, dentro de questões que lhe são pertinentes [...]” (SÁ, 2007, p. 5). Talvez o ‘contexto’ aqui possa ser entendido como o horizonte do mundo da vida, que converge em determinado aspecto entre o produtor e os receptores. A cidade como espaço público que possibilita inúmeras experiências e presenças, o qual, neste caso, não estava condicionado pelas normas correntes e tradicionais do sistema de arte, que provavelmente inibiriam a recepção ativa e prática das pessoas. Por outro lado, quiçá seja possível dizer que as ‘questões pertinentes’, citadas pelo crítico, estão atreladas ao horizonte de expectativas de cada um dos receptores de acordo com sua história individual.

Em relação ao *Parque Experimental el Eco*, a convenção da forma responsável pela identificação inicial do receptor, descrita por Jauss, se estende à obra com seus itens do cotidiano. Ela procede o horizonte de expectativas dos populares parques, praças e suas fontes, combinados a outros elementos presentes em momentos de encontro e manifestação – como churrasqueira e caixas de som – e ainda misturados ao ambiente físico do museu e do espaço virtual do *site*.

A obra trata da apropriação do espaço e seus processos, investigação que diz respeito à prática de APRDELESP, baseada na experimentação, no trabalho coletivo e no desenvolvimento de uma metodologia, apoiada em estrutura física e digital, privada e pública, para melhor comunicação entre os diferentes atores dos processos de apropriação empreendidos. O arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman de APRDELESP (2020)¹¹ comenta que a palavra ‘apropriação’ foi utilizada inicialmente no sentido de apropriar-se do espaço, torna-lo seu para o transformar e o aproveitar. Mas por conta de uma possível conotação negativa da palavra, talvez pudesse ser substituída por outras como: cuidado e carinho (informação verbal)¹¹.

O tema de *Parque Experimental el Eco* resultou de um estudo anterior de APRDELESP sobre como seria um protesto público projetado. Estavam impactados pelo caso de Ayotzinapa¹² que gerou muita comoção no México e resultou em inúmeros protestos. Segundo Cesarman, que morou na área central da cidade, no entorno do *Museo Experimental el Eco* entre 2011 e 2017, um problema dos espaços públicos da região é a programação oficial constante, que permite apenas certos tipos de uso – como eventos, shows e festivais – e inibe tantos outros – relacionados à utilização do espaço para manifestações cotidianas. Esse horizonte prático-vital do produtor parece estar presente na obra.

¹¹ Informação fornecida pelo arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman, durante entrevista realizada em 10/12/2020. Suas declarações posteriores fazem parte da mesma entrevista.

¹² Caso que ocorreu em 2014, onde uma série de ataques foram cometidos contra estudantes da Escola Normal Rural “Raúl Isidro Burgos”, em que o exército deteve quarenta e três estudantes que desapareceram.

Os receptores da instalação foram diversos e o uso do parque ou colaboração na proposição de diferentes atividades não teve direcionamentos ou condicionamentos por parte de APRDELESP ou do *Museo Experimental el Eco* no sentido de estimular uma recepção inautêntica ou passiva. Assim, pode-se afirmar que as pessoas se apropriaram da instalação segundo seus horizontes artístico e o prático-vital, especialmente constituído por seus interesses e desejos.

Cesarman lembra de um grupo de pessoa que organizava aulas de desenho de modelo vivo; de usuários do Parque Sullivan que entravam, sentavam e usavam a mesa; vizinhos que utilizavam a quadra de basquete; dos alunos da UNAM que fizeram um concerto, ao passo que outros, uma comemoração de aniversário com churrasco. Conta que nunca viu tanta gente no pátio do museu como na festa *queer*, chamada *Traición* - que foi gratuita e aberta -, além de contar com DJs residentes e convidados, performance e yoga. E, ainda, relembra uma comemoração que fazia uso de uma *piñata*, símbolo tradicional da cultura mexicana. Situações que denotam a diversidade de identificações por parte dos receptores.



Figuras 4, 5 e 6: Fotografias da apropriação de Parque Experimental el Eco.
Fonte: <https://aprdelesp.com/#caso-de-estudio&caso-de-estudio-44-parque-experimental-el-eco> . Acesso em: 13 jun. 2020.

A instância virtual do PEEE, o *site* do Parque, construído ao longo da ativação da instalação, registrou os muitos desejos e interesses das pessoas a partir das proposições de atividade incluídas na agenda interativa e pública. A seção

“infraestrutura cotidiana” do *site* também arquivou várias publicações e referências, procedentes de diferentes autores e campos, que revelam tanto o conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, como as relações estabelecidas pelo receptor com o PEEE. Entre o material estão trabalhos que perpassam a arquitetura, a arte e o social, como o *Fun Palace* de 1961, do arquiteto Cedric Price em parceria com a diretora de teatro Joan Littlewood. Também textos sobre Lina Bo Bardi, que trata obras arquitetônicas como organismos aptos à vida, onde as pessoas têm o poder de decidir e transformar o existente e não no lugar do espetáculo e dos espectadores passivos. Ainda informações sobre o artista Joseph Beuys e o arquiteto Aldo van Eyck, que pensavam a relação da cidade com o jogo, a arte e a participação, com o intuito de estabelecer um espaço comum. E por fim, a exposição *Playgrounds – Reinventing the Square* no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, que tratava do potencial socializante, transgressivo e político do brincar quando relacionado ao espaço público.

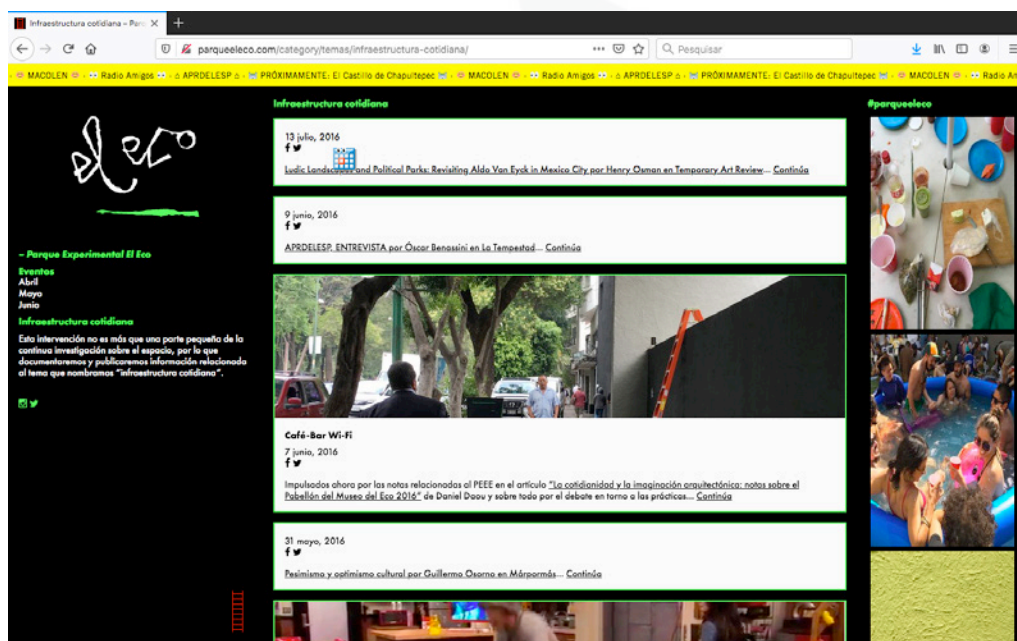


Figura 7: Site do Parque Experimental el Eco.
Fonte: <http://parqueeleco.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

Mas apesar de todas estas identificações e relações, *Parque Experimental el Eco* foi objeto de muita discussão. Um dos textos publicados no *site* foi a crítica contundente

do arquiteto e professor Víctor Alcérreca nomeada “Uma piada líquida¹³”, publicada originalmente em Portavoz - um portal para a difusão da arte, arquitetura e desenho. A crítica questiona se a ideia de APRDELESP era somente fazer o que supostamente não é permitido ou se teriam pretensões artísticas. Também rejeita o veredito do júri do concurso e afirma que “[...] se o museu fosse um parque, seria: um parque. A que tipo de piada esse projeto pertence?” (PARQUE, 2016, tradução nossa). Em resposta, o curador de design, editor e crítico mexicano Mario Ballesteros (PARQUE, 2016, tradução nossa) opinava:

De minha parte, difiro da postura implacável de Victor. Encontro beleza no gesto de colocar uma churrasqueira e uma piscina inflável no pátio do El Eco. Encontro poesia em ir ao Costco comprar os materiais para construir o pavilhão, e não ter que aturar outro projeto escolar que queira expressar o sublime com pedacinhos de madeira ou rampinhas ou bloco de concreto em um exercício puramente formal e contemplativo. O grêmio da arquitetura em nossa cidade não é apenas solene e cerimonioso, como afirma Víctor, mas severo, exaltado, exclusivo, elitista e preguiçoso. Por que não um assado, se como lembra Alcérreca, El Eco já foi teatro, cabaré, palco [...]?

Conforme Jauss (1994, p. 31), “a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’¹⁴ exigida pela acolhida à nova obra [...] deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica”, como sucesso espontâneo, rejeição etc. Caso a rejeição seja decorrente de um não enquadramento no ‘horizonte das expectativas dominantes’, uma ampliação de horizonte será necessária. E isso pode ser averiguado no caso do *Parque Experimental el Eco*, visto que, depois de sua edição, o *Museo Experimental el Eco* passou a intercalar as edições anuais do *Pabellón Eco* com as de um novo programa chamado *Pabellón Eco: Panorama*, concebido como uma reunião acadêmica e uma oficina de projeto para estudantes

¹³ *Una broma líquida em* <http://portavoz.tv/parque-experimental-aprdelesp-pabellon-eco-2016/>.

¹⁴ Conceito de Edmund Husserl - em *Erfahrung und Urteil*, 1948 - retomado e ultrapassado por Günther Buck - em *Lernen und Erfahrung*, 1967 (JAUSS, 1994). Husserl indica a importância da sobreposição de um novo sentido a um já constituído e, conexa, a formação de uma segunda interpretação, que discute sobre e com a primeira (ISER, 1987). Ao passo que Buck nota no processo da experiência (negativa) tanto a integração do novo na unidade corrigida de um sentido determinado, quanto a consciência de si por aquele que experimenta, o que possibilita um modo qualitativamente novo da experiência.

de arquitetura interessados nesta prática, como um campo de análise social e urbana. Tal ampliação aponta para a função social plena da arte, quando a experiência do receptor com a obra penetra o horizonte de expectativa de sua vida prática, organizando o seu entendimento do mundo e retroagindo sobre seu comportamento social. A arte, neste caso, seria um fator de 'criação social', de experiência coletiva formativa (JAUSS, 1994).

DA RECEPÇÃO À PARTICIPAÇÃO

Segundo a Estética da Recepção, tanto para Hans Robert Jauss quanto para Wolfgang Iser, o encontro do leitor com o texto se dá como processo de atualização deste e sua conversão em obra, pois seu sentido não se encontra nele, isoladamente, mas no processo de recepção em que ambos convergem. O texto, segundo Iser (1987), é um sistema onde estão presentes 'espaços vazios'¹⁵, que se oferecem para serem preenchidos pelo leitor, estimulando-o a colocar sua imaginação em ação. Correspondem, portanto, ao "elemento central de conexão da interação entre texto e leitor" (ISER, 1987, p. 264), uma situação de comunicação e recepção que provoca a atividade do leitor. Assim, os espaços vazios ao serem preenchidos por este, mediante intervenção ou atividade imaginativa no ato da recepção, acarretam na atualização do texto, de forma que Iser entende a obra como a composição do texto na consciência do leitor e, deste modo, percebe o leitor como um coautor.

Por outro lado, à luz da Estética da Recepção, Vázquez (2005) afirma que, embora a obra esteja aberta ao receptor em seu aspecto interpretativo, ela está fechada ou permanece intocada em seus outros dois aspectos: o formal e o material, sensível. Para que o receptor participe e afete também tais outros aspectos, seria necessário passar da Estética da Recepção para uma estética da participação, onde o receptor intervém no próprio processo criativo e afeta o trabalho. Assim, o teórico aponta para a possibilidade de dois referentes: o da obra de arte fechada e aberta ao mesmo

¹⁵ Conceituados a partir dos espaços de indeterminação de Ingarden, mas não reivindicando uma complementação como estes e sim uma combinação.

tempo e o da obra aberta. O primeiro, diz respeito à obra que está fechada, enquanto processo de criação concluído, e aberta, porque oferece ao receptor - em diferentes contextos sociais, culturais e ideológicos - múltiplas possibilidades de interpretação e de sentido. Enquanto o segundo referente, o da obra aberta¹⁶, não só no sentido anterior, mas também por possibilitar ao receptor a intervenção ou participação no processo criativo, e, desta forma, sua continuação, extensão ou socialização. A partir disso, Vázquez (2005) aponta o importante valor social da arte que, associada às novas tecnologias em uma produção aberta e recepção ativa e prática, possibilita a ampliação ou socialização da criação.

Segundo estas colocações e mirando para as instalações, é possível afirmar que *Cidade Dormitório* está próxima do primeiro referente, por contar com o processo de criação finalizado e permitir múltiplas possibilidades de sentido. Mas estas possibilidades não se limitam à interpretação e sim afetam o aspecto material, sensível. Tal afirmação se apoia em alguns fatos. Três meses depois de instalada a obra, somente três camas permaneciam com seus colchões; e, junto ao colchão de Luis, ele agregou dois lençóis, uma toalha, escova de dentes, bolsa de pano e diversos papelões, que serviam como proteção ao sol, à chuva e aos curiosos (KORSCH, 2007). Sua rotina diária incluía uma reza, a arrumação dos lençóis, a colocação deles no armário improvisado de papelão, a acomodação dos poucos pertences numa bolsa de pano para depois sair, lavar o rosto e escovar os dentes numa padaria próxima e então sair a procura de trabalho. A materialidade da instalação, portanto, foi alterada, pela retirada dos outros colchões e lençóis, pela inclusão de objetos pessoais e cotidianos e pela presença transitória de seus ocupantes e suas performances. A alteração não se deu por participação no processo de criação, mas porque a obra estava aberta a recepções ativas e práticas, imprevisíveis e não anunciadas.

¹⁶ Vázquez (2005) lembra das obras abertas enunciadas por Umberto Eco, onde o performer não reproduz essencialmente a forma imaginada pelo autor, mas participa da própria estrutura da performance, enquanto matéria sensível e não somente significados ou ideias. Apesar de focar em obras musicais, seu conceito de 'obra aberta' não se limita à esfera musical, mas também se aplica às artes plásticas, onde os móveis de Alexander Calder e a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Caracas são exemplos do pensador. Vázquez, entretanto, não os considera muito convincentes.

Em *Parque Experimental el Eco*, a instalação foi afetada tanto em seu espaço físico, como também virtual. O físico, teve seu aspecto material afetado, a partir de sua utilização e pela inclusão de objetos pessoais e cotidianos dos participantes – a canga, o colchonete, o livro, a carne, os legumes, os copos, o protetor solar, o material de desenho, a *piñata*¹⁷, a bateria, etc. – e de sua presença e performances transitórias - cozinhar, dar aulas, assistir a filmes, desenhar, pintar, praticar yoga, jogar basquete, fazer exposições, tomar banho de sol e de piscina, passear com o cachorro e usar as caixas de som para fazer shows -, que também complexificam os sentidos da obra, por sua diversidade de interpretações. Por outro lado, o *site* foi afetado pela adição dos registros - fotos e vídeos - dos participantes e também por constituir ferramenta de comunicação para com estes.



Figuras 8, 9 e 10: Fotografias e frame da apropriação de Parque Experimental el Eco.
Fonte: <https://aprdelesp.com/#caso-de-estudio&caso-de-estudio-44-parque-experimental-el-eco>. Acesso em: 13 jun. 2020.

Para além do calendário editável, a programação definida tinha vínculos com redes sociais e plataformas dos proponentes, onde era possível obter detalhes da atividade. Enquanto os registros feitos da apropriação do PEEE, foram vinculados ao *site* por meio de uma *hashtag* - #parqueeleco. Por fim, a seção “infraestrutura cotidiana”, já tratada anteriormente, vinculou materiais elaborados por arquitetos,

¹⁷ Objeto feito geralmente de papelão moldado, coberto com papel crepom colorido e repleto de doces, brinquedos e frutas da estação. Em comemorações ele é rompido com a utilização de um bastão de madeira, todo conteúdo se espalha e é repartido entre os participantes em sinal de confraternização.

filósofos, críticos, artistas, instituições e pessoas que trouxeram referências ou reflexões sobre a instalação. A partir destas colocações, pode-se afirmar que *Parque Experimental el Eco* é próximo do segundo referente, pois permite a participação do receptor em parte do processo criativo, enquanto sua continuação. Por outro lado, as composições resultantes da participação das pessoas se deram porque a obra estava aberta a recepções ativas e práticas, anunciadas, mas imprevisíveis.

Cesarman considera tanto as pessoas que frequentaram o Parque, quanto as que propuseram atividades, como participantes da concepção do projeto, pois este se dava em processo. A Instalação era como um todo inacabado, onde cada gesto se somava a esse todo. Para APRDELESP não há uma forma definitiva para ver, pois ela é mutável já que as relações entre os objetos mudam constantemente, de acordo com sua disposição e o movimento das pessoas. E a decisão de utilizar uma página de *internet*, como ferramenta para que o *Parque Experimental el Eco* pudesse ser alimentado conjuntamente com as pessoas interessadas na instalação, é decorrente do interesse em estabelecer canais de diálogo abertos e inclusivos. Portanto, a produção do grupo repensa o espaço urbano, o museu e a mídia buscando ampliar a possibilidade de acesso e participação a eles e neles.

Nesse sentido, Vázquez (2005) acredita que o processo criativo como processo coletivo e ininterrupto, sem excluir o papel do indivíduo, leva à ampliação do domínio do homem social como ser criativo. Além disso, alega que a socialização da criação, possível segundo a perspectiva aberta à sociedade e à arte por essas novas experiências artísticas, pode ser um modo de apropriação estética mais adequado a uma sociedade regida pelo princípio criativo e não pelo da lucratividade.

CONCLUSÕES

Ambas as instalações apresentaram novas oportunidades de interação com a arte, proporcionando identificações diversas e uma recepção ativa, criativa, interpretativa e prática, em um entrecruzamento entre as práticas artísticas e sociais. Tal entrecruzamento revelou diferentes horizontes de expectativas, tanto artísticos

como prático-vitais, confirmando os receptores como um grupo heterogêneo com condições econômicas e sociais diversas, assim como costumes diferentes para se relacionarem com a arte.

Tanto *Cidade Dormitório*, como *Parque Experimental el Eco* apontaram indícios de sua função social, voltada a uma experiência criativa e coletiva. Função social que se alarga quando a conduta no tocante à obra de arte não está encerrada no âmbito da experiência da obra e de si, mas aberta à experiência de outrem, enquanto identificações francas como surpresa, emoção, empatia, riso - tidas como algo vulgar pela arrogância estética (JAUSS, 2002).

Enquanto *Cidade Dormitório* apresentou o processo de criação concluído, mas aberto ao receptor mediante múltiplas possibilidades de interpretação e de sentido, *Parque Experimental el Eco* promoveu a participação do receptor em parte do processo criativo, agenciada por meio da tecnologia e redes sociais, as quais se revelaram importantes ferramentas de comunicação.

É preciso aprofundar os estudos acerca dessas novas manifestações contemporâneas abertas à recepção ativa e prática, pois elas constroem projeções, relações e narrativas que estruturam a realidade e a noção de âmbito público. Também é importante, a partir do conhecimento destas novas estratégias e possibilidades, vislumbrar possíveis mudanças no horizonte de expectativa dominante do sistema artístico e suas instituições para que a arte seja uma práxis criadora, acessível e condizente com sua função social.

REFERÊNCIAS

Monografias

- ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. Las teorías de la recepción: apología del lector. *In*: ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial; Libronauta, 2001. cap. V. Del lector, p. 215-228. ISBN 950-506-347-4. E-book.
- CAMPBELL, B. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. Disponível em:

https://arteparaumacidadeensensivel.files.wordpress.com/2015/10/arte_para_uma_cidade_sensivel_ebook.pdf. Acesso em: 14 mar. 2019.

CANCLINI, N. G. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. 1a ed., 1a reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CARNEIRO, F. S. *Instalações contemporâneas latino-americanas: brecha para coabitações*. Orientador: Arthur Hunold Lara. 2021. 338 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-19042022-190512/>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ISER, W. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madri: Taurus Ediciones, 1987.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

JAUSS, H. R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

VÁZQUEZ, A. S. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

SILVA, A. *Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

SILVA, A. E. C. *Canteiro de Obras: Um estudo antropológico sobre a galeria A Gentil Carioca e sua relação com o circuito de arte*. Orientador: Profa. Dra. Rosane Preciosa. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Antropologia) - Departamento de Ciências Sociais, UFJF, Juiz de Fora, 2011.

Publicações periódicas

FLYNN, A. Subjectivity and the Obliteration of Meaning: Contemporary Art, Activism, Social Movement Politics. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 59-77, 2016. DOI <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1035>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1035>. Acesso em: 12 jun. 2021.

KORSCH, N. V. Arte é beliche gigante para moradores de rua. *EXTRA*, Rio de Janeiro, 29 jun. 2007. Geral, p. 13. Disponível em: <https://arquivosdopresente.files.wordpress.com/2009/06/extra-cidade-dormitorio-copia.jpg>. Acesso em: 16 ago. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Arte & Ensaios. A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é o sujeito: Guga Ferraz. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ed. 26, p. 18-49, junho 2013. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/01/ae26_guga-ferraz.pdf. Acesso em: 14 jun. 2020.

Documentos disponíveis somente em suporte eletrônico

A GENTIL CARIOCA. *A Gentil Carioca*. Disponível em:

<https://www.agentilcarioca.com.br/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

APRDELESP. Cidade do México, [201-?]. Disponível em: <http://aprdelesp.com/> .

Acesso em: 13 jun. 2020.

GUGA Ferraz. *In: MAC USP. O MAC encontra os artistas*. [S. l.], 2011. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ay5bP8jLdxs>. Acesso em: 10 out. 2020.

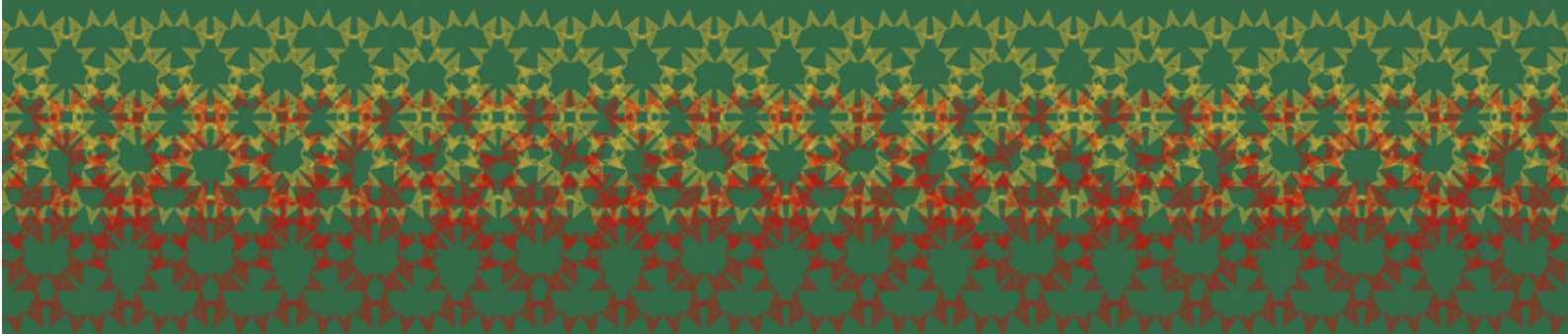
Parque Experimental el Eco. Cidade do México, 2016. Disponível em:

<http://parqueeleco.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

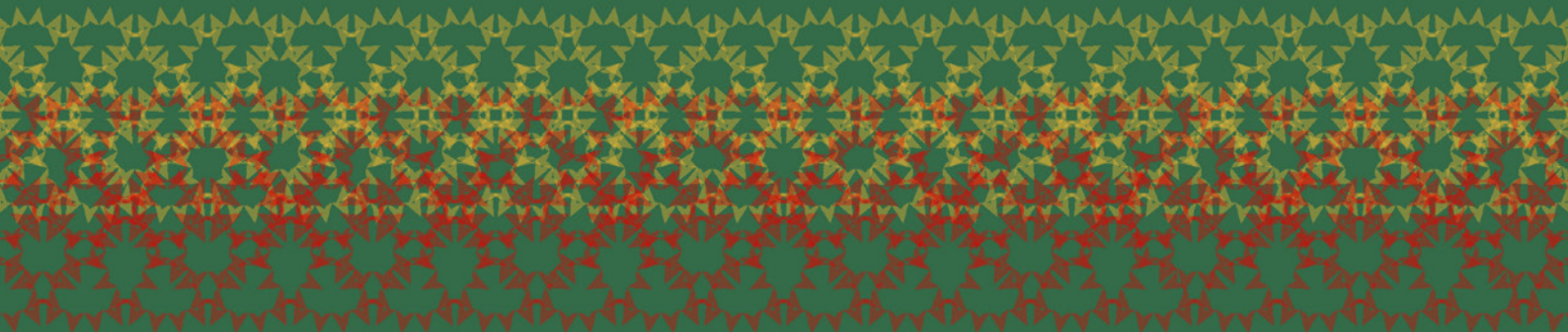
SÁ, R. P. *Cidade Dormitório*. 2007. Disponível em:

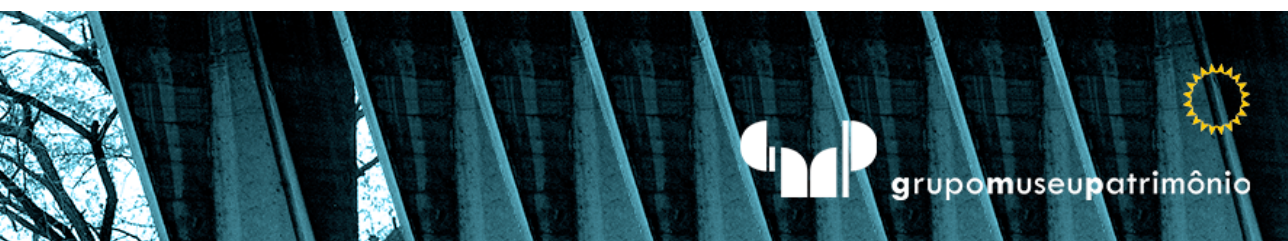
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001257.html> . Acesso em: 10 jun. 2018.

UNAM (México). Museo Experimental el Eco. *Museo Experimental el Eco*. [S. l.], [201-?]. Disponível em: <https://eleco.unam.mx/> . Acesso em: 17 nov. 2019.



Modos de Expor





As exposições brasileiras com curadoria de Georges Didi-Huberman e sua contribuição para a difusão do pensamento warburgiano

***Las exposiciones brasileñas curadas por
Georges Didi-Huberman y su contribución a la
difusión del pensamiento warburgiano***

***The exhibitions curated by Georges Didi-
Huberman and their contribution to the
spread of Warburgian thought***

Isabel Xavier

*Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Brasil
belxavier@usp.br*

Resumo

Para além das obras literárias, a difusão do trabalho de Aby Warburg tem sido favorecida substancialmente por meio da organização de exposições. Além de remontagens expográficas do *Atlas Mnemosyne*, as evidências das teorias warburgianas adquirem especial relevância ao se relacionar à produção de exposições na sociedade contemporânea. Nesse sentido, este ensaio trata das exposições com curadoria do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, com ênfase nas montagens brasileiras *Atlas, Suíte* (2013) e *Levantes* (2018), exibidas, respectivamente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, para discutir como suas formas e procedimentos curatoriais contribuíram com a difusão do pensamento do teórico alemão.

Palavras-chave: Exposição. Aby Warburg. Curadoria. Georges Didi-Huberman. história das exposições.

Resumen

La difusión de la obra de Aby Warburg se ha visto sustancialmente favorecida, no solo por sus obras literarias sino, también, gracias a la organización de exposiciones. Además del reensamblaje expográfico del Atlas de Mnemosyne, la evidencia de las teorías warburgianas adquiere especial relevancia al relacionarlas con la producción de exposiciones en la sociedad contemporánea. En este sentido, este ensayo aborda las exposiciones comisariadas por el filósofo e historiador del arte francés Georges Didi-Huberman, con énfasis en los montajes brasileños *Atlas, Suíte* (2013) y *Levantes* (2018), exhibidos, respectivamente, en Río de Janeiro y São Paulo, Paulo, para discutir cómo sus formas y procedimientos curatoriales contribuyeron a la difusión del pensamiento del teórico alemán.

Palabras Clave: Exposición. Aby Warburg. Curadoría. Georges Didi-Huberman. Historia de la exposición.

Abstract

Beyond the literary works, the dissemination of Aby Warburg's work has been favored substantially through the organization of exhibitions. In addition to the numerous expographic montages of *Atlas Mnemosyne*, the evidence from warburgian theories acquires special relevance when related to the production of exhibitions in contemporary society. The essay deals with the exhibitions curated by the French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman, with an emphasis on the Brazilian montages *Atlas, Suíte* (2013) and *Levantes* (2018), shown respectively in Rio de Janeiro and São Paulo, to discuss how their forms and curatorial procedures contributed to the spread of the German theorist's thinking.

Keywords: Exhibition. Aby Warburg. Curatorship. Georges Didi-Huberman. exhibition history.

INTRODUÇÃO

O historiador da arte e teórico da cultura alemã Aby Warburg (1866-1929), em uma de suas mais célebres conferências sobre o ritual da serpente, expôs com “imagens, acompanhadas por palavras” seu pensamento, com um fio condutor que foi “de Athenas a Oraibi”, no intuito de relacionar Oriente e Ocidente, antiguidade pagã e renascença cristã, *pathos* e *logos* (WARBURG, 2015, p.199-200). Mediante seus textos, suas pesquisas, exposições e catalogações historiográficas, Warburg fez surgir maneiras de apreender e ver as artes. Essas maneiras culminaram em uma metodologia epistemológica que se voltava para a questão da criação e da transmigração das imagens, vista através da ótica do legado de diversas formas expressivas, em uma pesquisa incessável pela confirmação de uma memória cultural (ocidental).

Aby Warburg tem como importante legado sua biblioteca privada, dedicada aos estudos culturais. Essa biblioteca, inicialmente localizada em Hamburgo, sua cidade natal, foi posteriormente levada para Londres, onde se situa até hoje, para se livrar das perseguições nazistas, e é considerada um importante instituto de pesquisas acadêmicas. O material imagético coletado por Warburg, especialmente na sua

última obra inacabada, o *Atlas Mnemosyne*, apresenta características peculiares que têm chamado a atenção de pensadores de diversas áreas, como História, Antropologia, Arte e Comunicação. Foi a partir dos anos 1970 que a recepção do pensamento de Warburg ganhou nova vitalidade no âmbito teórico-crítico, e hoje se faz presente um movimento de revalorização dos estudos de Aby Warburg entre pesquisadores e filósofos contemporâneos.

No ensaio *Aby Warburg negli studi latino-americani* (Aby Warburg em estudos latino-americanos, tradução nossa), publicado em 2019, na Engramma, revista internacional com foco em Aby Warburg e debates relacionados, Cassio Fernandes ilustra as contribuições fundamentais para a recepção e a fortuna do pensamento warburgiano na América Latina a partir da segunda metade da década de 1950 e, no Brasil, a partir de 1990 de maneira mais proeminente. Fernandes (2019) reconstrói uma bibliografia precisa de edições, traduções e ensaios de e sobre Aby Warburg, publicados em português e espanhol; relaciona algumas publicações dos ditos herdeiros de Warburg, como as do historiador italiano Carlo Ginzburg (CHEREM, 2008); aponta o pioneirismo do programa de pós-graduação em História da Arte e da Cultura da Universidade de Campinas (Unicamp), por proporcionar conhecimento efetivo de alguns modelos de pesquisa relacionados ao trabalho de Warburg; lista uma significativa produção de publicações por estudiosos de diferentes áreas; e, ainda, especifica eventos e exposições.

Entre as contribuições citadas, estão algumas obras literárias e exposições do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, como o ensaio *La imagen superviviente – História da Arte e tempo dos fantasmas de Aby Warburg*, traduzido e lançado na Espanha em 2009, quatro anos após o lançamento na França, com ampla distribuição também na América Latina. A obra, que se trata de uma reflexão de Didi-Huberman sobre a utilidade do *Atlas Mnemosyne* para compreender contextos temporal e espacialmente diferentes, para Fernandes (2019, p.5, tradução nossa), tem “estreita interação entre arqueologia, história da arte e história da cultura, (...) um conjunto de ideias funcionais para entender as obras de arte do passado e do presente.” Vale ressaltar que a tradução dessa obra para a língua portuguesa se deu

em 2013, e seu lançamento coincide, não por acaso, com a exposição de sua curadoria *Atlas, Suíte* (2013), organizada no Museu de Arte do Rio – MAR.

Fernandes (2019) afirma que, para além das obras literárias, a difusão do trabalho de Warburg foi favorecida substancialmente por intermédio da organização de algumas exposições, duas das quais com curadoria de Didi-Huberman: *¿Cómo llevar el mundo a costas?* (Atlas? Como levar o mundo nas costas?) (2010), organizada no Museu Reina Sofia, em Madri; e *Soulèvements* (Levantes) (2016), promovida pelo Museu Jeu de Paume, em Paris. Ambas tiveram versões reduzidas montadas no Brasil.

Nesse sentido, este ensaio tem o objetivo de verificar alguns procedimentos metodológicos e as teorias de Warburg nas curadorias das exposições de Georges Didi-Huberman apresentadas no Brasil, para analisar como alguns aspectos dessa abordagem warburguiana adquirem especial relevância ao se relacionarem à produção de exposições na sociedade contemporânea, contribuindo para a difusão do pensamento do teórico alemão.

AS EXPOSIÇÕES ATLAS? COMO LEVAR O MUNDO NAS COSTAS? (2010) E ATLAS, SUÍTE (2013)

Além de ensaísta, Georges Didi-Huberman, nascido na França, em 1953, é professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS (Paris). Em seu percurso, chama a atenção seu constante movimento para expandir e engendrar um outro conhecimento sobre as imagens e através das imagens, sobretudo de maneira interdisciplinar. Ele caminha nos rastros de autores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Sigmund Freud, Michel Foucault, Bertold Brecht, Serguei Eisenstein, entre outros que se enredam em seus textos. Além disso, Georges Didi-Huberman usa conceitos como montagem, remontagem, sintoma, formas patéticas, sobrevivência das imagens, legibilidade, visibilidade, semelhança e dessemelhança, que se cruzam em seu trabalho com a imagem e a crítica. Seu trabalho intelectual, publicado na França, principalmente na editora Minuit, e traduzido em todo o mundo, forma um conjunto acadêmico e poético de mais de 50 títulos, que reitera sua qualidade literária sem renunciar à nota de rodapé, com

estilo de escrita que engaja leitores para além do mundo acadêmico e que questiona a história da cultura ocidental na contemporaneidade.

Podemos ver esse pensamento intelectual posto em prática, por exemplo, na linguagem de exposição, através da montagem de formas plurais colocadas em correspondência. *Atlas? Como levar o mundo nas costas?* (2010) foi uma exposição montada inicialmente no Museu Reina Sofia, em Madri, cujo ponto de partida é a prancha 2 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que mostra a representação grega do cosmos. Nela, o filósofo dissecou o pensamento sobre a forma visual de conhecimento de Warburg e, conforme revelado em texto de apresentação da exposição, arma uma montagem interdisciplinar que percorre os séculos XX e XXI, elegendo o atlas de imagens *Mnemosyne* como ponto de partida. As obras e os objetos reunidos têm por premissa afinidades eletivas e por objetivo desvelar o método de trabalho de alguns artistas, ou fragmentos desse método, os quais os levaram a produzir algumas obras-primas, como o álbum de fotografias sobre a arquitetura pré-colombiana de Joseph Albers, relacionado à pintura e à gravura de seus quadros, a escultura anônima romana de um Atlas (49 d.C.) com outra de Bruce Nauman (1970), os diários de Jacob Burckhardt, de Meyer Schapiro, de Bertold Brecht, entre muitos outros trabalhos.

Em suma, Didi-Huberman mostrou como o conhecimento transversal, não normatizado, alimenta os artistas para produzir uma nova coisa. Aby Warburg, por sua vez, já havia entendido que qualquer imagem – qualquer produção da cultura em geral – é um cruzamento de múltiplas migrações (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.49). Por intermédio do exercício da curadoria de exposição, as afinidades são exploradas, auxiliado a seleção de densos catálogos, nos quais o filósofo expõe suas conexões, fruto de sua prolífica e densa estrutura teórica e de seu olhar transversal para a Filosofia, a Antropologia e a Arte, por meio das quais atualiza o conceito de iconologia do intervalo, de Warburg, dando-lhe um olhar contemporâneo.

A exposição teve ainda algumas versões reduzidas, pensadas em co-curadoria com o artista e fotógrafo Arno Gisinger. Na Alemanha, foi apresentada nas cidades de Karlsruhe (2011) e Hamburgo (2011). Na França, em 2012, teve montagem no Fresnoy

– Studio National des Arts Contemporains, em Tourcoing. A exposição aportou finalmente no Brasil em 2013, no recém-aberto MAR (Museu de Arte do Rio), no Rio de Janeiro, com o nome de *Atlas, Suíte*, onde foi visitada pela autora deste ensaio.

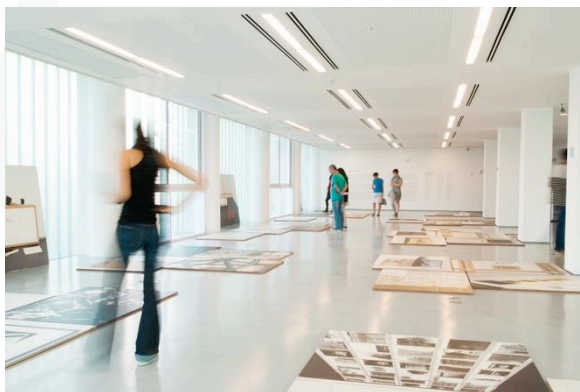


Figura 1 e 2 - Exposição *Atlas, Suíte*. Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2013).
Curadoria de Georges Didi-Huberman e Arno Gisinger. Fonte: Museu de Arte do Rio.
Fotografia: Paula Huven.

No MAR, a montagem de *Atlas, Suíte* (2013) se deu nas dependências da Escola do Olhar, projeto político-educacional sob a diretoria de Paulo Herkenhoff. Didi-Huberman, em entrevista na ocasião do lançamento da exposição, discorreu sobre a questão mobilizadora da exposição e seu processo. Localizada onde é hoje a biblioteca do MAR, *Atlas, Suíte* foi a primeira incursão de Didi-Huberman como curador no Brasil e também um experimento adaptado à sua contingência – assim como o panfleto recorre à dobra para melhor circular.

A exposição de matriz espanhola foi apresentada em uma área considerável do Museu Reina Sofia; reuniu mais de duzentas obras importantes. Contudo, a

circulação destas se tornou impossível, devido ao custo considerável que um projeto dessa magnitude teria, além da fragilidade e das grandes dimensões de algumas das obras. A solução encontrada para a itinerância foi uma adaptação fotográfica pensada em conjunto com Gisinger, como nos esclarece Didi-Huberman (2013a, [S. p.], grifos do autor):

Por que não usar a fotografia – que é o meio fundamental do atlas de imagens desde o século XIX – para fazer viajar a exposição? A resposta foi fácil também porque eu conhecia o trabalho de Arno Gisinger, que está no lado oposto à concepção de uma *fotografia-quadro* e que, portanto, usa a plasticidade do meio fotográfico para adaptá-lo a cada condição de exposição. Gisinger fotografou *Atlas* com seu olhar singular, e depois fizemos escolhas de corpus, escolhas de montagem, e então foi possível transformar uma exposição monumental – 2.500 metros quadrados em Madri, quase 5 mil em Hamburgo – em uma forma experimental que pode ser abrigada no espaço de uma futura biblioteca de arte.

Segundo Gisinger (2013), a matéria dessa montagem efêmera, fotografias digitais de uma outra exposição, série que ele denomina de *Fantasma de uma exposição*, mantinha sua essência sua possibilidade infinita de montagem e remontagem, característica própria do Atlas, e era, sobretudo, uma “exposição na época de sua reprodutibilidade técnica, (...) um trabalho sobre o próprio meio fotográfico e sobre as relações complexas entre as obras e suas diferentes possibilidades de reprodução, de representação.” (GISINGER, [S. p.], 2013).

Nas versões anteriores, e também na montagem brasileira, o espectador podia ver a instalação *Atlas, Suíte* de cima – ou seja, podia ver todas as imagens de uma só vez, como a prancha do um atlas exposto na biblioteca de Warburg. À luz do pensamento teórico de Didi-Huberman, pode-se interpretar esse olhar totalitário como um gesto para o espectador adiar suas conclusões e as leituras das peças individuais, para uma meditação sobre a natureza das imagens. À distância também pode parecer que, quando caminhávamos entre as imagens, o turbilhão de matéria visual poderia sugar o espectador.

A partir de um olhar sobre as práticas curatoriais de Didi-Huberman, Eduardo Jorge de Oliveira (2018) nos lembra que as aproximações de suas curadorias se deram no

âmbito da antropologia da arte, explorando as evidências do olhar e as complexidades temporais das imagens. Segundo Oliveira (2018: 146), na exposição *Atlas*, o exercício é feito através da “antropologia das imagens”. Ao analisar a exposição *Soulèvements* (Levantes) (2017), a condução proposta por Oliveira se daria através da exploração da emoção originária do levante, circundando o campo da “antropologia das emoções” (Oliveira, 2018: 150). O mote dessa pesquisa em torno das emoções, porém, não é recente na obra de Didi-Huberman. O olhar antropológico em torno do assunto permeia seu trabalho antes mesmo da publicação do livro *Que emoção! Que emoção?* (2016), originado a partir de uma conferência para crianças pronunciada em 2013, em Montreuil – cidade dos arredores parisienses. Nessa obra, Didi-Huberman dialoga com as formulações warbuguianas *pathosformeln* e *nachleben*, fórmula de *pathos* e sobrevivência, história das emoções figuradas e uma história das ruínas das imagens sob um ponto vista sociocultural. Isso figura em sua publicação inaugural chamada *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (2015), em que há pesquisa de iconografia fotográfica da histeria à guisa da teoria freudiana e, ainda, da “emoção profunda”, sentida a partir da observação de imagens-borboletas, em *A imagem queima* (Didi-Huberman, 2018).

EXPOSIÇÃO ITINERANTE SOULÈVEMENTS / SUBLEVACIONES / LEVANTES / UPRISING

A itinerância intercontinental de *Soulèvements* (2016), após formulação e exibição na galeria de arte Jeu de Peume, em Paris, percorreu as cidades de Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México e Montreal, respectivamente. A exposição teve início em outubro de 2016, em Paris, na França, e finalizou sua exibição em Montreal, no Canadá, em novembro de 2018. Na América, com exceção do Brasil, foi montada em museus universitários.



Figura 3 - Mapa da itinerância da exposição. Fonte: elaborada pela autora.

Podemos identificar a exposição *Soulèvements* como um projeto estético. Como parte do corpo da exposição, conferências foram proferidas pelo curador em cada local de montagem; houve, ainda, um denso catálogo com seus textos, adicionado de escritos de filósofos e pensadores da atualidade, além de imagens da exposição. A relação da exposição com as pesquisas teóricas do curador é explicitada no ensaio *Através dos desejos* (fragmentos sobre o que nos subleva), presente no catálogo da exposição. O mote da exposição, de tonalidade vincadamente política, não poderia ser mais pertinente para o debate contemporâneo, na dita era das imagens ou, segundo Ludueña Romandini (2017), a era do Atlas.

Soulèvements (2016), é um recorte antropológico que aborda direta e indiretamente a temática das sublevações, de levantes políticos e artísticos, do passado ao presente. Tem um recorte cronológico, porém não é esse o princípio que ordena a exposição. A gravura em água forte intitulada *La Bataille des images* (A batalha das imagens,

tradução nossa) (1744-1745), de William Hogarth, é o seu documento mais antigo; e as mais recentes são três obras comissionadas pelo Jeu de Paume, para a exposição.

Vemos no projeto *Soulèvements* o esforço atlântico da montagem da exposição, seja na magnitude de sua pesquisa, seja na logística intercontinental de sua produção e, literalmente, no diálogo prolífico de dois mundos, o europeu e o americano, em um mesmo projeto. É uma exposição internacional e, ao mesmo tempo, anacrônica.

A exposição de matriz parisiense se inicia mostrando uma obra de Victor Hugo, *Toujours em ramenant la plume* (Sempre trazendo a pena de volta, tradução nossa), de 1856, que mostra uma onda em aquarela colocada ao lado de um desenho em nanquim de Henri Michaux, *Sans titre* (Sem título, tradução nossa), de 1975. Ao iniciar a exposição com obras de dois grandes poetas franceses, artistas com múltiplas facetas, o filósofo reforça seu o cometimento com a literatura e a busca de uma morfogênese do levante que tem origem na imaginação, no pensamento, uma ligação com a filosofia da forma de Victor Hugo, e explora a metáfora do levante como uma onda, assim como sua forma e potência de transformação, a qual passaria despercebida até o momento de sua explosão. Segundo Didi-Huberman (2017a, p.95), “de Victor Hugo a Eisenstein e além, os levantes serão frequentemente comparados a turbilhões e as grandes ondas que arrebatam, por ser quando os elementos (da história) se desencadeiam.”

As obras comissionadas pelo Jeu de Paume formam um sítio *on-line* que mostra exemplos de ativismo virtual de Marie Lechner, bem como o vídeo de Estefanía Peñafiel Loaiza, *E eles vão para o espaço que seu olhar abarca*, e o vídeo de Maria Kourkouta, *Idomeni, Travessia da fronteira Greco-Macedonia*, todos de 2016. Os vídeos exploram a discussão em torno da imigração, do encarceramento e das fronteiras, assuntos de emergência ímpar, como aponta Didi-Huberman nas primeiras linhas do seu texto no catálogo da exposição. O curador intitula seu texto curatorial chamando a atenção para as atrocidades da atualidade, a disruptura do momento presente, processo que denomina, inspirado por Bertolt Brecht, de “O peso dos tempos” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.13).

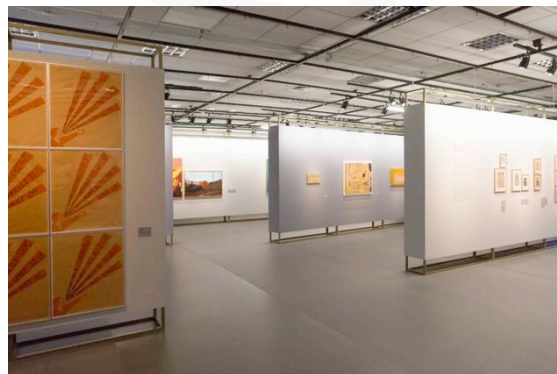
O comissionamento de obras de caráter politizado traz em seu cerne o posicionamento político no gesto curatorial da exposição em sua montagem original em Paris, e perpassa para suas outras cinco (re)montagens. O caráter movente e insurrecional das imagens e documentos da exposição permite novas relações e proximidades.

Marta Gili, diretora do *Jeu de Paume*, defende, no prefácio do catálogo *Levantes*, a linha da instituição a favor de obras e exposições que atuem no sentido de “explorar de maneira crítica os modelos de governança e as práticas de poder que condicionam grande parte da nossa experiência perceptiva e afetiva” (GILI, 2017, p.7).

A exposição exibida em Paris e comentada por Palhares (2018), foi um pouco maior em número de obras que a versão itinerante devido à impossibilidade de algumas obras viajarem, como os grandes quadros de Sigmar Polke, o que gera alto custo de seguro e transporte. Além disso, acreditamos que isso se deu devido à vocação experimental do projeto, que tem em seu cerne um desejo de seguir pensando com uma versão itinerante de 210 obras (cerca de três quartos da matriz original), e somar a cada novo local um novo repertório de imagens. Didi-Huberman, em vez de encarar a situação como uma privação, vê-a com entusiasmo:

Para mim, é entusiasmante descobrir novos artistas a cada nova cidade por onde a exposição passa. Cada local, em um momento ou noutro, torna-se a capital dos levantes. Em São Paulo há, por exemplo, grandes *clássicos*, como o Manifesto antropofágico, Glauber Rocha, Paulo Freire, além de artistas que me surpreenderam – e que boas surpresas! É o caso de Eduardo Viveiros de Castro (cuja obra teórica eu já conhecia), Clara Ianni, Nuno Ramos e Rafael RG. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, [S. p.]).

Foram 18 obras locais selecionadas para a montagem de São Paulo, as quais não aparecem na lista de obras apresentada no fim do catálogo organizado pelo curador de *Levantes* (DIDI-HUBERMAN, 2017a). As temáticas em torno das obras locais são bastante diversas, desde violência, repressão e autoritarismo, educação e analfabetismo, censura e ditadura brasileira, cinema novo, vanguarda brasileira, abolicionismo, racismo, contra-narrativas, organizações sociais e democratização da informação, entre as muitas que poderiam ser enquadradas.



Figuras 4 a 7 - Exposição Levantes, no SESC Pinheiros, São Paulo. Imagens da abertura da Exposição Levantes, realizada em 18/10/2017. Centro de Produção Audiovisual – CPA. Fotografia: Matheus José Maria.

No edifício do SESC Pinheiros, a exposição ocupou o segundo andar da área expositiva, as obras foram dispostas em corredores de paredes lisas cinza claro, ao modelo expográfico do cubo branco, similar à forma exposta em Paris, porém com uma disposição em corredores, o que sugere espacialmente um percurso para apreender a exposição. A disposição das obras se alternava em obras de parede (fotografias, bandeiras, objetos emoldurados, quadros), objetos e documentos reunidos em vitrines e projeções audiovisuais, e foram divididas em cinco seções, por critérios curatoriais: I. Por elementos (Desencadeados); II. Por gestos (Intensos); III. Por palavras (Exclamadas); IV. Por conflitos (Abrasados); e V. Por desejos (Indestrutíveis). A procedência das obras era bastante diversa, com mais de vinte nacionalidades. Obras brasileiras e estrangeiras conviveram sem que a origem de uma ou de outra fosse questionada ou colocada em relevância. Ao contrário, a universalidade dos levantes, ocidentais pelo menos, é um dos fios condutores da exposição.

Tanto na matriz parisiense como em sua base itinerante estavam cinco conjuntos de obras brasileiras, não conectadas entre si, e dispostas nos diferentes eixos curatoriais. O artista Hélio Oiticica participou da exposição com duas obras, a fotografia *Parangolé - Encontros de Pamplona* (1972), feita em parceria com Leandro Katz; e a bandeira *Seja Marginal, Seja Herói*, (1968). De Cildo Meireles, foi exposta a célebre e contínua obra *Inserções em circuitos ideológicos 2: Projeto Cédula* (1970).

Também estavam presentes duas séries de fotografias de matriz brasileira, porém feitas por artistas estrangeiros. A primeira delas é *Livro de Carne* (1978), do artista luso-brasileiro Artur Barrio; a obra lembra o visitante do risco sangrento de muitas revoltas. Sob o crivo das ditaduras sul-americanas ocorridas no segundo quartel do século XX, Barrio criou, em 1978, um livro de história, feito da carne do povo brasileiro, então sob o julgo de uma ditadura militar. O trabalho é ainda mais impressionante, pois ressoa, quarenta anos depois, com o retorno da extrema direita ao poder em vários países do mundo, inclusive no Brasil.

A segunda delas é composta por duas das fotografias do francês Marcel Gautherot (1910-1996). As fotografias mostram uma procissão com a escultura do profeta Habacuque ao fundo, no Santuário diocesano de Bom Jesus de Matosinhos, na

cidade mineira de Congonhas do Campo, em 1947; e o profeta Habacuque em gesto de levante, como que chamando a multidão à ação. Ambas fazem parte do conjunto de fotografias dos 12 profetas do santuário de Bom Jesus de Matosinhos, hoje de domínio do Instituto Moreira Salles (figuras 8 e 9).



Figura 8 - Marcel Gautherot, Profeta Habacuque no Santuário diocesano de Bom Jesus de Matosinhos, c. 1947.

Figura 9 - Marcel Gautherot, Romaria no Jubileu do Santuário diocesano de Bom Jesus de Matosinhos, c. 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Em seu ensaio sobre *Sublevaciones*, a montagem da exposição em Buenos Aires, Luana Wedekin (2019) diz que Didi-Huberman, com seu atlas de imagens de sublevação política, atualiza seu conceito do *pathosformeln* de levantes. Por gestos (intensos), é o título de um dos núcleos da exposição, na qual mostra sua pesquisa arqueológica do *pathos* da revolta, núcleo em que se encontram as fotografias da procissão.

A EXPOSIÇÃO EXPANDIDA – CATÁLOGOS E CONFERÊNCIAS

Entendemos o ensaio *Através dos desejos*, presente no catálogo de Levantes como uma peça fundamental do projeto Levantes, como parte da exposição expandida. Nele, podemos perceber os pressupostos teóricos da pesquisa curatorial, e também sua costura entre as temáticas presentes na exposição, em que se exploram referências literárias, artísticas, fílmicas, históricas e antropológicas de sua pesquisa como “esquadrinhamento, por meio de questões filosóficas ou históricas, políticas ou estéticas, em torno do levante.” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.17).

Através dos desejos está presente integralmente em todas as versões de catálogo publicadas nos locais onde a exposição foi montada, assim como o prefácio de Marta Gili, diretora do Jeu de Paume. Na França e no Brasil, o catálogo é composto também de textos de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière.

No prolífico ensaio, Didi-Huberman (2017a, p.292-295) explicita seus caminhos e a recorrente orientação com base na teoria warburgiana para pensar a exposição. Aponta, por meio de uma análise antropológica, a dor e a perda como uma das primeiras razões que nos leva a sublevar. Identifica o lençol como elemento, textura dos levantes, formas em movimento presentes nas imagens do filme *Encouraçado Potemkin* (1945), de Sergueï Eisenstein; na obra *Liberdade conduzindo o povo* (1830), de Eugène Delacroix; e no drapeado das ninfas da pesquisa de Warburg. A mortalha branca, os vestidos e as bandeiras são superfícies de manifestações do

movimento, ou “acessórios em movimento”, os quais, segundo Warburg, atravessaram a história da arte como um dos mais antigos elementos estéticos.

Didi-Huberman (2017a, p. 304) exhibe sua metodologia curatorial de pesquisa a partir de Warburg, ao contabilizar sua pesquisa de gestos de levantes nas pranchas do Atlas Mnemosyne. Há poucos registros onde essas pranchas estão presentes: no painel 32 (exutórios carnavalescos); nos painéis 54 e 56; e nos painéis 78 e 79. Também resume e atualiza a pesquisa de Warburg em torno da ninfa e sua inversão de gestos – “inversão energética do pathos da dor”, presente no painel 42, que trata da iconografia da lamentação, e analisa, como exemplo fílmico dessa inversão, a transformação da dor em levante, no rostos, nos gestos e nos movimentos do povo, diante do cadáver do marinheiro, no filme Encouraçado Potemkin, de Sergueï Eisenstein (figura 10). O filósofo afirma que o Atlas Mnemosyne é uma “iconologia política”, reiterada pelos discípulos warburguianos, uma vez que a sobrevivência das imagens, apontada por Warburg, também é um ato de resistência (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 305).

Também consideramos como parte da exposição expandida as conferências proferidas por filósofo em todas as montagens de Levantes. Na montagem brasileira, tal conferência ocorreu dois



Figura 10 - Serguei Eisenstein, *Encouraçado Potemkin*, 1929. Frames do filme. Fonte: elaborado pela autora.

dias antes da abertura da exposição, sob o título de *Imagens e sons como forma de luta* (DIDI-HUBERMAN, 2018b), com recursos de projeção audiovisual, combinados com as explanações e exposições singulares sobre obras e documentos mostrados em *Levantes*, junto a alguns conceitos inerentes à exposição. Na França, as conferências (quatro delas) ocorreram antes mesmo da montagem e da abertura da exposição, e Didi-Huberman proferiria um total de 20 conferências ao longo de quase dois anos (de março de 2016 a fevereiro de 2018) sobre o tema de levantes, todas disponíveis no *website* da instituição¹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao conceber a exposição *Levantes*, Didi-Huberman coloca imagens em relação, as organiza partir de eixos temáticos, (assim como o fez Aby Warburg nas 63 pranchas de seu *Atlas Mnemosyne*), e propõe uma constelação de imagens e de tempos, conhecimento experimental que chama de “gaya ciência visual” (DIDI-HUBERMAN, 2013b), um modelo mnemônico anacrônico que procede por superposição de tempos heterogêneos de levantes e revoltas, sem, no entanto, como ele mesmo afirma, querer abarcar sua totalidade, mas com o intuito de apontar algumas origens, rastrear permanências e continuidades latentes em torno do assunto.

Quando pensa com Warburg os fenômenos da arte e da história, Georges Didi-Huberman toma para si o trabalho incessante, semelhante ao do Atlas mítico, de apreender conexões, seja olhando imagens e objetos artísticos em busca de aproximação e familiaridade, seja pela ampliação do detalhe e pelo viés da montagem, ordenando seus gestos e fantasmas, ou, ainda, guiado pelo sintoma. Rompe distâncias geográficas, culturais e temporais através das “aberturas na história que ele mesmo provoca, pelas armadilhas ou pontos cegos que eles criam para a própria teoria, assim como os desafios para o pensamento. Trata-se, portanto, da tarefa sensível de um sismógrafo.” (OLIVEIRA, 2012, p.129).

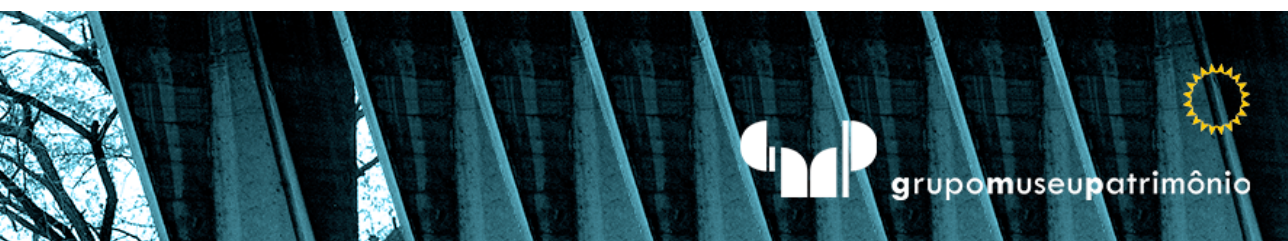
¹ Disponíveis em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/04/soulevements/>. Acesso em: 29 maio 2021.

Com suas exposições, Didi-Huberman toma a imagem como ponto de partida para especulações filosóficas, não se limitando ao historicismo nem a normatividade estética, e se empenha em buscar o inestimável de uma obra e suas reflexões. Esse inestimável é atingido pelo conhecimento compartilhado, que é capaz de dar acesso, estando em constante desterritorialização. Conhecimento não territorial, não afilhado às regras de qualquer “mundo” ou “disciplina” que seja (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 24).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas. v. 1.
- CHEREM, Rosangela Miranda. Entre sinais e sintomas, a leitura da obra de arte através dos herdeiros warburgianos. In: MAKOWIECKY, Sandra; OLIVEIRA, Sandra (org.). *Ensaio em torno da arte*. Chapecó: Argos, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: catálogo da exposição*. Madri: Museu Reina Sofia, 2010.
- _____. Georges Didi-Huberman fala sobre Warburg e exposição no MAR. [Entrevista cedida a] Guilherme Freitas. *O Globo*, Rio de Janeiro 24 maio 2013a. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-warburg-exposicao-no-mar-497650.html>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- _____. *Atlas ou a gaya ciência inquieta*. Lisboa: Imago, 2013b.
- _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013c.
- _____. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: MAR/Contraponto, 2015.
- _____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016a.
- _____. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Tradução de Milene Migliano. Belo Horizonte: Edições Chão da feira, 2016b. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/cader-no-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- _____. (org.). *Levantes: catálogo de exposição*. São Paulo: SESC São Paulo, 2017a.
- _____. Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição *Levantes*, em cartaz em São Paulo. [Entrevista cedida a] Lucia Monteiro. *Revista Zum*, 28 nov. 2017b. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

- _____. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Meduza, 2018.
- _____. Imagens e sons como forma de luta. *Revista e online*. SESC-SP. 17 out 2018a. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12580_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN. Acesso em: 15 jan. 2019.
- _____. *Sobre o fio*. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.
- FERNANDES, Cassio. Aby Warburg negli studi latino-americani. *Revista Engramma*, n. 165, 2019. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3610. Acesso em: 15 jan. 2020.
- GILI, Marta. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*: catálogo de exposição. São Paulo: SESC São Paulo, 2017.
- GISINGER, Arno. *Atlas, Suíte*. Texto curatorial. Rio de Janeiro: MAR-RJ, 2013. Disponível em: <https://mar-museudeartedorio.com.br/ptbr/exposicoes/anteriores?exp=51>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabian. *A ascensão de atlas*: glosas sobre Aby Warburg. Tradução de Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. *Revista Arte e Filosofia*, n. 12, p. 117-139, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/583>. Acesso em: 13 jul. 2019.
- PALHARES, T. Organizar o pessimismo: a exposição “Levantes” de Georges Didi-Huberman. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.221-232, set. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1865>. Acesso em: 02 ago. 2022.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*: esboços, escritos e conferências. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. Organização de Leopoldo Waizbord. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.
- WEDEKIN, Luana M. A sublevação de atlas: notas sobre o método de Georges Didi-Huberman. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 27-49, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/12270>. Acesso em: 15 set. 2019.



Testemunhos contra o nosso desaparecimento: Nan Goldin, a Aids e a fotografia de intimidade

***Testigos – Contra nuestra
desaparición: Nan Goldin, el SIDA
y la fotografía de la intimidad***

***Witnesses – Against our
vanishing: Nan Goldin, Aids
and the photograph of intimacy***

Priscyla Gomes

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

Resumo

O presente artigo apresenta uma iniciativa pouco difundida na historiografia das artes visuais. Uma mostra concebida pela fotógrafa estadunidense Nan Goldin, que vislumbrou num momento de exceção uma possibilidade de visibilizar os reflexos da epidemia na produção de diversos artistas. Em meio à epidemia da aids, em que o preconceito e as mortes consecutivas estabeleciam duros limites à atuação, Goldin mobilizou uma síntese de profunda delicadeza. Retomar esse exemplo, nesse contexto, abre uma série de paralelos históricos que permitem compreender especificidades e recorrências. Mais do que estabelecer uma espécie de prognóstico para caminhos futuros, o artigo estimula a encontrar em exemplos históricos formas de contato com o hoje.

Palavras-Chave: Fotografia contemporânea. Aids. Nan Goldin. Epidemia. Exposição

Resumen

Este artículo presenta una iniciativa desconocida en la historiografía de las artes visuales. Una exposición concebida por la fotógrafa estadounidense Nan Goldin, quien vio, en un momento de excepción, una posibilidad de visibilizar los efectos de la epidemia en la producción de varios artistas. Durante la epidemia del SIDA, en la que los prejuicios y las muertes consecutivas pusieron límites estrictos a la acción, Goldin movilizó una síntesis de profunda delicadeza. Retomando este ejemplo, en este contexto, se abre una serie de paralelismos históricos que permiten comprender especificidades y recurrencias. Más que establecer una especie de pronóstico de caminos futuros, el artículo anima a encontrar en los ejemplos históricos formas de contacto con el presente.

Palabras-Clave: Fotografía contemporánea. SIDA. Nan Goldin. Epidemia. Exhibiciones

Abstract

This article presents an unknown initiative in the historiography of the visual arts. An exhibition conceived by the American photographer Nan Goldin, who saw, in a moment of exception, a possibility to make visible the effects of the epidemic in the production of several artists. During the AIDS epidemic, in which prejudice and consecutive deaths set hard limits to action, Goldin mobilized a synthesis of profound delicacy. Taking up this example, in this context, opens a series of historical parallels that allow us to understand specificities and recurrences. More than establishing a kind of prognosis for future paths, the article encourages finding in historical examples forms of contact with the present.

Keywords: Contemporary photography. Aids. Nan Goldin. Epidemic. Exhibitions

Por sua existência e valor, esta mostra prova a premissa de que a aids não eliminou nem eliminará nossa comunidade, nem conseguirá exterminar nossa sensibilidade ou silenciar nossa voz.¹

No texto que abre a mostra *Witnesses – Against Our Vanishing* [Testemunhos – contra o nosso desaparecimento] a então curadora Nan Goldin evidencia algumas das premissas da iniciativa que ocupou o *Artists Spaces Gallery* na passagem do ano de 1989 para a década seguinte. O espaço independente, dedicado a artistas ainda não inseridos no circuito nova-iorquino de galerias e mostras, acabou por sediar uma mostra pioneira não somente na escolha de Goldin para um trabalho curatorial, mas também na definição da temática voltada à relação entre a jovem produção artística e a epidemia da aids nos Estados Unidos.

Com nomes como David Wojnarowicz, Peter Hujar, Kiki Smith, Phillip-Lorca diCorcia e Vittorio Scarpati, os trabalhos foram exibidos em duas salas abrangendo suportes como pintura, fotografia, instalações e esculturas. O foco era a produção de artistas entre 1985 e 1989, com grande predominância de trabalhos inéditos produzidos

¹ JUNGE, 2016, p.33, tradução nossa.

exclusivamente para a exposição e voltados à vivência desses artistas e à sua relação com a doença.

A gênese da mostra, como narra a própria curadora, estava em sua saída da reabilitação, no verão de 1988. Para Goldin, seu período de afastamento e a recuperação haviam atrelado sua história à de amigos que se confrontaram com a epidemia da aids, mudando a maneira como encararam os anos anteriores e seus estilos de vida.

Goldin afirma que sua postura não era mais de uma roleta-russa com a morte. A comunidade experimentou a faceta da doença e da morte, e ela mesma perdera muitos de seus amigos. O período de confronto com essas perdas teria mudado suas prioridades e motivado seu engajamento em pautas relacionadas à epidemia.

Esse período de luto e reclusão, embora tivesse estabelecido novos limites, não deu à iniciativa um tom conservador. O convite para a curadoria surgiu do pressuposto de que a sexualidade das comunidades LGBTs assumiria o eixo principal da exposição, buscando um contraponto à concepção de que as formas de relacionamento não heteronormativas e ditas tradicionais eram imorais e condenáveis.

O fato de a epidemia inicialmente ter afetado uma camada marginalizada da população e diretamente relacionada a temas tabus da sociedade estadunidense – como homossexualidade, prostituição, uso de drogas e pobreza – retardou sua abordagem pública, aumentando o número de infectados.

Embora a epidemia tenha se iniciado por volta de 1980, as manifestações artísticas que explicitavam a relação entre criadores e comunidades LGBT surgiram somente na segunda metade da década. Esse hiato deveu-se, em parte, ao fato de que os relatos de enfrentamento da doença eram predominantemente orais, pouco difundidos, e buscavam não visibilizar seus autores – os quais sofriam forte discriminação. Essas pessoas não queriam ver suas figuras publicizadas. Com o decorrer dos anos e o fortalecimento do ativismo político frente ao cenário de mortes constantes e a certo descaso do poder público, essas comunidades buscaram formas próprias de se representar e visibilizar sua relação com o HIV.

O governo estadunidense implementou medidas tardias para o combate da epidemia. Ronald Reagan, então presidente, foi a público abordar o assunto somente em 1987, anos após os primeiros casos se espalharem pelo país. Com base em valores tradicionais acerca da concepção de família e sexualidade, o discurso governamental intensificava o desconhecimento público da doença e a discriminação e marginalização de homossexuais.

Diante desse cenário, a mostra trouxe seus sujeitos à luz, explorando temas muito além da estigmatização vigente. A explicitação da sexualidade, da nudez e do cotidiano desses indivíduos respondia não somente como uma iniciativa artística, mas como uma resistência política. A seleção dos trabalhos expunha o homoerotismo não como uma obscenidade, mas com naturalidade. A sexualidade era explorada em suas múltiplas facetas, reforçava e explicitava uma estética *gay* que tinha como propósito romper com a ideia de que sexo e morte eram, para esses indivíduos, uma equação única.

A seleção dos trabalhos construiu uma narrativa que dissociava a sexualidade de uma fatídica e mortal relação com a epidemia. A mostra visava construir a compreensão de que HIV-positivos podiam desfrutar de uma vida afetiva e sexual. Tratava-se de uma resposta direta às leituras conservadoras a que esses grupos eram constantemente submetidos, e trazia uma incisiva crítica à retórica cristã que os condenava e pregava a abstinência como solução possível.

O ACT UP, um dos grupos de ativismo de maior destaque no contexto da epidemia no Estados Unidos, adotou em conjunto com a exposição um novo lema, “SILÊNCIO = MORTE”, que foi explorado e disseminado em cartazes, camisetas e *buttons*.

A curadora e artista explicitou sua vinculação com essa história já na escolha do título da exposição. Goldin vale-se do pronome “NOSSO” sublinhando sua participação e envolvimento com esses grupos e buscando, tal qual em sua produção fotográfica, o envolvimento explícito com os retratados. A ideia de comunidade estava reforçada em vários âmbitos, desde a escolha dos artistas até a formatação do catálogo. Ao lado de cada trabalho apresentado, um breve testemunho contava a relação do artista com a aids.

Como primeira mostra dedicada à pauta da doença e das suas manifestações na classe artística, a iniciativa foi alvo da mídia, mas sua visibilidade só se expandiu em razão do conflito com a National Endowment of Arts (NEA) referente ao conteúdo político do catálogo. Um dos ensaios da publicação intitulado “Postcards from America: X-Rays from the hell” [Cartões-postais da América: raios X do inferno] e assinado pelo artista e ativista David Wojnarowicz foi mal recebido pelos apoiadores, que ameaçaram retirar o incentivo à iniciativa. Wojnarowicz narrava sua experiência pessoal com a aids passando por aspectos de sua condição física e pela discriminação que sofrera. Seu testemunho trazia à luz a invisibilização de sua comunidade, cuja orientação sexual e estilo de vida não correspondiam aos parâmetros hegemônicos de conduta. A moralização da doença como um problema social, político e médico trazia às discussões uma crítica incisiva e inédita.

A AIDS COMO METÁFORA

A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, nos reinos dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar a passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar².

Estudos apontam a origem do vírus HIV entre os séculos XIX e XX, em mamíferos que habitavam a República Democrática do Congo e suas imediações. Em decorrência de uma caçada ou durante o preparo de algum alimento, o vírus teria sido transmitido a humanos. Apesar desses primeiros contágios, a difusão da doença como uma epidemia guardou relações diretas com condições sanitárias, sociais e políticas dos povoados africanos onde originalmente se manifestou.

O interesse econômico pela atividade de extração da borracha nessas regiões foi responsável por um aumento demográfico na bacia do Congo, com a transferência de inúmeros homens europeus e intensa atividade de prostituição. Além desse

² SONTAG, 2007, p. 11

quadro, a escassez de recursos levou a medidas sanitárias equivocadas, com tratamento incorreto de doenças e compartilhamento de agulhas e seringas pelos médicos que prestavam atendimento a essa população.

A chegada aos Estados Unidos passa pelo trânsito da doença no Haiti. Dentre as inúmeras vias de chegada, a exportação de sangue e plasma contaminados da população haitiana e que eram destinados a bancos de sangue estadunidenses para tratamento de hemofílicos foi das principais responsáveis pela contaminação. A prostituição de haitianos no Caribe e uma onda de imigração nos anos 1970 teriam sido outros importantes vetores de contágio.

Os primeiros casos identificados pelo corpo médico nos Estados Unidos datam de 1981, com a detecção de uma deficiência imunológica ainda inexplicada em pacientes nas cidades de Los Angeles e Nova York. O termo já é evidencia os caminhos do contágio e suas reações no corpo do infectado: “a síndrome de imunodeficiência adquirida não designa uma doença, e sim um estado clínico que tem como consequência um espectro de doenças”. Percebeu-se que esses pacientes eram acometidos por outras doenças e faleciam em pouco tempo. A relação do contágio com a transmissão sexual veio em seguida, marcada pelas primeiras reações preconceituosas da sociedade que estereotiparam homossexuais como perigosos e imorais.

Em 1983, a camisinha surge como uma aliada à preservação. Embora eficaz para a contenção da epidemia, o contexto social e político dificultou extremamente a difusão. A abordagem da doença e medidas educativas para evitá-la demoraram absurdamente. A onda conservadora que tinha representantes no poder público e na Igreja afastava os principais alvos da doença do restante da sociedade e se esquivava de explicitar temas relacionados à prática sexual desses grupos. Havia ainda um componente social no tratamento dos contaminados: a primeira droga pública eficaz contra a manifestação da doença tinha custo proibitivo para a maioria da população.

Em ensaio publicado em 1988, *Aids e suas metáforas*, a teórica e crítica Susan Sontag coloca em primeiro plano a reação dos conservadores americanos diante da disseminação da aids. A autora evidencia como o discurso difundido responsabilizava os homossexuais e suas práticas pela doença e tirava de cena a responsabilidade do

vírus. O entendimento enviesado do quadro da epidemia agravava seus números porque ignorava a possibilidade de atingir outras camadas da população. Algumas das medidas partiam de pressupostos ingênuos como a defesa da abstinência sexual como forma de contenção do contágio.

Segundo Sontag, a reação do infectado passava por um processo de atribuição de culpa, vergonha que evidenciava certa pseudorresponsabilidade pelo contágio. Por se tratar de uma doença que aparentemente não escolhia suas vítimas de modo aleatório, o peso e a cobrança social colocavam sobre o indivíduo um incômodo psíquico ao tornar pública sua condição.

Diante desse cenário, a articulação deu-se dentro da própria comunidade. O ACT UP surgiu de um pequeno círculo de pessoas que, com a progressiva mobilização, passou a pressionar o governo e os laboratórios farmacêuticos para agilizarem a pesquisa e a comercialização de remédios. O grupo ganhou corpo com a adesão dos mais diversos militantes – somaram-se ao ACT UP representantes feministas e os Black Panthers. O amadurecimento das ações e do ativismo consolidou medidas como o controle de bancos de sangue e da troca de seringas entre dependentes químicos.

A recepção da sociedade à epidemia e seu enfrentamento foram dos reflexos que mais comprometeram a contenção do contágio e a reabilitação dos pacientes soropositivos. Tal qual a peste, cuja existência foi historicamente marcada por uma associação moral, a aids era relacionada a um castigo – uma penitência divina à liberalização sexual e dos costumes prenunciada nas décadas de 1960 e 1970.

De fato, a onda libertária que se expandiu nos anos anteriores ao surgimento da aids teve episódios como a produção da pílula anticoncepcional, a reação da comunidade *gay* ao episódio de invasão do bar Stonewall em Nova York e as insurgências populares de maio de 1968, entre outros eventos marcantes. Esses episódios e o clima que permeou essas décadas levaram jovens a uma libertação e experimentação intensa que, sob os olhos conservadores, fizeram da doença o resultado da depravação e da decadência dos costumes. Como a primeira incidência de casos era predominantemente de homossexuais masculinos e

usuários de heroína, o discurso da punição como produto da imoralidade era a tônica social do enfrentamento da epidemia.

EU SEREI SEU ESPELHO

Embora *Witnesses: Against Our Vanishing* tivesse assumido um caráter eminentemente político, Goldin afirmava que sua motivação pessoal era claramente vinculada à sua história e à perda de muitos de seus amigos.

A relação estabelecida entre a iniciativa e o forte envolvimento de Goldin com os artistas escolhidos e os sujeitos retratados passa inevitavelmente por uma explicitação de aspectos de sua biografia e, por consequência, de sua trajetória na fotografia.

Em seu documentário *I'll be your mirror* [Eu serei seu espelho], dirigido em parceria com Edmund Coulthard e lançado em 1995, Goldin narra sua aproximação com o ato fotográfico: “Eu costumava pensar que não perderia ninguém se fotografasse essa pessoa. Na realidade, minha fotografia me mostrou o quanto eu perdi”.

Aos 11 anos, Goldin sofreu a primeira perda. Sua irmã cometeu suicídio, e a dificuldade de lidar com a situação a fez deixar a casa dos pais 3 anos depois. Segundo a artista, sua saída foi a forma que encontrou para se achar, construir sua própria história. A fotografia apareceu quando completou 18 anos, expressando sua obsessão por não perder mais a memória de ninguém.

O momento de aproximação de Goldin com a fotografia coincide com sua convivência com a cena *gay* de Boston. A artista, por intermédio de um de seus melhores amigos, passa a conviver e morar com *drag queens* e a registrar seu cotidiano nas casas noturnas da cidade. Foi aí que ela diz ter descoberto sua verdadeira família, e o fascínio por esse universo tornou-se explícito em seus registros, sempre marcados por uma intimidade latente com tais figuras.

Sua mudança para Nova York, motivada pelo frenesi que a cidade representava para a comunidade LGBT com sua variedade de bares e casas noturnas, trouxe um período de intensa liberdade sexual para a artista e o envolvimento com diversos amigos que

marcariam sua história desde então. Goldin iniciou uma espécie de diário visual da subcultura nova-iorquina com registros de *drag queens*, gays, lésbicas, artistas e adictos.

Com o impacto da chegada do HIV a essas comunidades, a epidemia tornou-se um tema também central em seu trabalho. Muitos de seus amigos e dos membros da “família” que Goldin havia escolhido para si acabaram falecendo em decorrência da doença. Suas fotografias acabaram se tornando um testemunho do processo de adoecimento, fragilização e morte dessas pessoas.

Uma das principais retratadas, Cookie Mueller, foi uma de suas melhores amigas e objeto de fascínio de Goldin. São inúmeros os depoimentos da artista referindo-se a Cookie como uma diva, personalidade cativante e intensa cuja relação com o HIV resultou num duro fim, uma perda inestimável para a artista.

Nos meses em que acompanhei Cookie perdendo a voz e ficando paralisada, eu lutava contra uma enorme sensação de desamparo e raiva. A aids fazia parte de nossas vidas havia anos, mas de alguma forma eu neguei que essa doença fosse se tornar uma tal epidemia. Só no meu primeiro ano sóbria eu confrontei a realidade, enquanto assistia à morte de vários amigos³.

Outros dois amigos e personagens marcantes de sua biografia e produção, Gilles Dusein e Gotscho, foram fotografados por Goldin ao longo dos 2 anos que antecederam a morte de Gilles, em decorrência da aids, em 1993.

O casal está presente no trabalho *The ballad of sexual dependency* [A balada da dependência sexual], exibido inúmeras vezes pela artista com sequências de imagens e trilhas distintas. A série fotográfica, muitas vezes mostrada com uma sequência de diapositivos, narra a intimidade de muitos casais, com cenas de sexo, afeto, agressão e solidão. As cenas escolhidas por Goldin tratam da constante dicotomia entre autonomia e dependência e seu jogo muitas vezes agressivo dentro das relações humanas.

I'll be your mirror, canção composta por Lou Reed e gravada em 1967, tornou-se uma das principais trilhas do trabalho, vindo a ser título de outras obras, mostras e

³ Trecho do seu depoimento no documentário *I'll be your mirror* (1995)

publicações da artista. A ideia de codependência e completude explícita nos versos serviu como base para muitas das discussões presentes no trabalho de Goldin e na sua relação com essas figuras que, segundo ela mesma, viveram intensamente um período de extrema liberdade e autodestruição.

Gilles e Gotscho aparecem em registros de sua vida pública e privada até os derradeiros momentos da internação hospitalar e a morte. A obra explicita uma mescla entre afeto e violência, muitas vezes suscitada pela ação destrutiva das relações, outras pela própria doença.

O impacto do trabalho de Goldin e a virulência com que trata desse processo de perda e afastamento de seus elos afetivos pontua, ainda hoje, o discurso e a abordagem da artista sobre as diferentes iniciativas que mobilizou. Em texto publicado recentemente, na reedição do livro que traz os diversos registros de *Ballad*, a artista acrescenta um depoimento sobre o impacto de revisitar esse período de sua vida:

Eu continuo próxima de muitas dessas pessoas presentes na *Ballad*, ainda que não sejamos mais uma comunidade; não somos mais uma família. No fim, eu perdi muitas pessoas junto das quais esperava envelhecer: Cookie, Greer, Vittorio, Max, Mark... Muitos deles, como Kenny, ainda aparecem em meus sonhos.⁴

O luto de Goldin e seus esforços para preconizar uma das mobilizações mais fecundas e pioneiras de uma arte relacionada à epidemia da aids não tiveram destinos semelhantes. A memória dessas pessoas, síntese também de sua produção fotográfica, não permaneceu tão vívida quanto as mobilizações em torno das vítimas da epidemia. Após duas décadas de relativo desprezo pelo sistema da arte, há uma ressurgência do interesse em abordar a epidemia da aids e a reação das pessoas a ela como objeto de reflexão artística. Exposições como *Why we Fight: Remembering AIDS Activism* [Por que lutamos: lembrando o ativismo contra a aids] (2013-2018) e *AIDS in New York: The First Five Years* [Aids em Nova York: os 5 primeiros anos] (2013) retomaram e revisitaram os enfrentamentos de artistas portadores da

⁴ GOLDIN, 2012, p. 146.

doença. Tais mostras chegaram a ocupar grandes museus e espaços na primeira década do século XXI com interesse claro em explicitar a produção realizada no período e sua importância como ativismo político. Essas mostras acabam retomando certos paradigmas que, muitas vezes esquecidos, reverteram os números de contágio em gerações mais novas.

Lembrando a metáfora de Sontag sobre o passaporte que carregamos frente a tantas doenças, a memória da humanidade parece curta diante dos estragos que rapidamente alcançam números exorbitantes de vítimas e criam rasgos na história pessoal de muitos de seus afetos. A escolha desse tema como motivo de investigação explicita que a força dessas perdas parece mais vívida nas histórias pessoais que nas estatísticas. Aprendemos muito pouco com as surpresas que nos deslocam da zona de conforto e com a soma de números de afetados pela impossibilidade de tratamento e acesso à informação de muitas dessas epidemias.

Diante desse contexto de traumas e números significativos de mortes, é importante ressaltar o papel da arte como propositora de iniciativas e reflexões. A proposta de Goldin, diante da epidemia que afetava diretamente seus amigos e artistas foi buscar algo no sentido contrário do representar o “irrepresentável”. Ela resgata o testemunho não como forma de banalização da imagem, mas como apologia à vida e às formas de expressão da sexualidade e do afeto, mesmo diante das grandes restrições impostas pela epidemia da aids. Há uma clara dimensão política do gesto, que insere a exposição num caráter de manifesto, tendo como mote a sociabilização de artistas por intermédio da visibilização do seu cotidiano.

Importante entender as implicações de *Witnesses – Against Our Vanishing* também na forma como a iniciativa reverbera e articula o sistema das artes. Mesmo com um tema controverso, que poderia acarretar entraves na sua recepção institucional, Goldin vale-se de um espaço independente e da urgência da empreitada para visibilizar um processo que ainda era parte do cotidiano daqueles artistas. Nem mesmo a escassez de meios, a condição de enfermidade de alguns dos envolvidos e o certo improvisado da natureza dessas iniciativas foram suficientes para eclipsar a potência da conjuntura. Além de explorar a dimensão política da arte, explorando

seu caráter de denúncia e reivindicação, a mostra trazia com pioneirismo novos caminhos estabelecidos nas poéticas dos artistas convidados, fruto de novos processos de entendimento de si e das relações sociais estabelecidas.

Na dificuldade de dizer o indizível e representar o irrepresentável, oriundos do processo dilacerante de enfrentamento dos percalços da ação do vírus nos corpos e nas vidas desses artistas, *Witnesses – Against Our Vanishing* possibilitou trazer a autenticidade de um processo inconcluso, sem mediações. Mais ainda, foi capaz de estabelecer elos entre indivíduos colocados em posição de segregação e preconceito, e ser um elemento de conexão num processo de distanciamento social que envolveu durante muitas décadas a rotina dos soropositivos.

A ARTE COMO MEIO, OS MEIOS PARA A ARTE

Dada a singularidade da mostra encabeçada por Nan Goldin, em fins dos anos oitenta, cabe a pergunta: o que faz de tal iniciativa algo tão contemporâneo e premente? Quais os paralelos com a atual desoladora crise das artes?

Antes de tudo, é preciso relativizar certos paralelos entre a epidemia da aids nos anos 1980 e a atual pandemia do coronavírus. A similitude nas implicações mortais da ação de um vírus em humanos trouxe, em diferentes escalas, o enfrentamento da fragilidade do indivíduo, a agonia da ausência de uma cura iminente, o trauma da perda de entes próximos e queridos, e, em diferentes proporções, a adaptação ao distanciamento social.

A transmissibilidade acarretou diversas implicações a esses dois contextos, aspectos que tangem escalas de contágio, grupos de risco, vacinas e medidas preventivas. Mas, além disso, há uma dimensão sensível das implicações dessas epidemias no cotidiano dos indivíduos e, por decorrência, no processo criativo.

No caso específico da pandemia atual, os números exorbitantes de mortes são concomitantes a uma crise econômica cujos reflexos no sistema das artes é avassalador. A ausência de visitantes em instituições culturais, fruto do distanciamento social, foi uma imagem de um processo de esvaziamento de outras

proporções. Viu-se um arrefecimento de incentivos públicos ao setor da cultura que desmobilizou e precarizou vários trabalhadores, principalmente artistas. Destituídos de fomento, enclausurados e ausentes de interlocução e mediação, artistas vem passando por um processo de ressignificação de suas práticas, apontando para novas formas de expressão, para novos materiais e suportes.

Durante o ano de 1979, a artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino, junto a Amelia Toledo, Luiz Ferreira, Maria Lucia Saddi, Maria do Carmo Secco, entre outros artistas, ocuparam uma sala na Aliança Francesa, no Rio de Janeiro. O momento trazia um desafio peculiar, após um longo período de esgotamento da ideia de coletividade e diálogo fruto do período da ditadura militar, as vias de trocas entre os artistas estavam suplantadas. Diante do contexto, Maiolino propôs um trabalho para sua individual no espaço: *uma longa mesa com seis lugares, coberta com uma toalha preta, sobre a qual os pratos servidos traziam terra com grãos germinados de arroz e feijão. Nos quatro cantos do espaço, mesas quadradas menores, cada uma com quatro conjuntos de prato e talheres, nos quais se serviu arroz e feijão preparados pela artista*⁵. Maiolino estabelecia com a instalação um contundente convite e paralelo acerca do momento político e artístico brasileiro, a arte era transposta novamente ao seu local de partilha, evidenciando também a condição de miséria pela qual a classe artística passava. Era preciso novamente dar-lhe alimento.

A iniciativa de Maiolino e Goldin, embora guardem especificidades distintas, aludem a um desdobramento comum: são capazes de identificar nas subjetividades os processos que atravessam os artistas, como eles reverberam em suas práticas e como podem ser partilhados. Trazem, ao seu modo, uma espécie de coletivização da dor, em que as dificuldades encontram no outro empatia e espelhamento.

Muito tem se elaborado acerca de novos meios de difusão das artes nos tempos pandêmicos e pós-pandêmicos, surgem novas tecnologias, novas formas de imersão e virtualidades. São contribuições que, em muito, contribuem para apontar caminhos outros para tempos igualmente outros. O que Goldin e Maiolino nos apontam, de

⁵ MIYADA, 2022, p.39.

maneira distinta, é que alguns caminhos permanecem atemporais e incontestáveis. Eles se legitimam mesmo na escassez dos meios. A singeleza de algumas iniciativas, mesmo que em caráter de improviso, não obliteram a importância de sua aposta: ela reside na crença que transformações da ordem como a que estamos vivendo, – assim como epidemias, genocídios e tantos outros apagamentos –, atravessam de igual modo artistas e, por consequência, a arte. Nela reside um processo de resgate de partilhas sensíveis e essenciais da vida, em que o fazer político também é reintegrar espaços de encontro, discussão e criação.

Em suma, *Witnesses – Against Our Vanishing* guarda sua unicidade por propiciar, como enseja o filósofo francês Jacques Rancière (2005), uma *partilha do sensível*, criando vetores de subjetivação e novos modos de enunciação. Ela integra poéticas, visibiliza, cria formas de conexão entre indivíduos cuja realidade fazia-se marcada pela segregação. Faz-se necessário, em paralelo a profusão de experiências estéticas individuais mediadas por dispositivos eletrônicos dos mais diversos que a arte e seus espaços reiterem e redescubram novas formas de coletivização das experiências. Desses encontros derivam muitos fecundos devires.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COTTON, Charlotte. *A Fotografia Como Arte Contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- COSTA, Guido. *Nan Goldin*. New York: Phaidon, 2010.
- DANTO, Arthur. *Nan Goldin*. In: *Catálogo Em nome dos artistas – Arte contemporânea norte-americana na Coleção Astrup Fearnley*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.
- GOLDIN, Nan. *The Other Side*. Zurich: Scalo Edition, 2000.
- _____. Sussman, Elizabeth. *I'll be your mirror*. Nova York: Whitney Museum of Modern Art, 1996.
- _____. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation, 2012.
- JUNGE, Sophie. *Art about AIDS: Nan Goldin's Exhibition*. Zurich: De Gruyter, 2016.
- JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MIYADA, Paulo. *Anna Maria Maiolino – PSSIIUUU...* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Filme

I'll Be Your Mirror. Direção: Nan Goldin, Edmund Coulthard. Produção: Adam Barker. Elenco: Nan Goldin, Bruce Balboni, Sharon Niesp. Londres: BBC Worldwide, 1995. 54 min, cor.

