

Sylvia Furegatti
Alexandre Sequeira
Tiago Bassani
(editores)

Arte Pública no Brasil

convergências e dissensos



Editores

Sylvia Furegatti

Tiago Samuel Bassani

Alexandre Sequeira

Arte Pública no Brasil

convergências e dissensos

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma
(Bibliotecária)

Tiragem

E-book (PDF)

Design gráfico

Ariane Heloíse de Carvalho

Registro do ISBN

Instituto de Artes – UNICAMP

Autor da imagem da capa

Armando Queiroz

Comissão Editorial

Sylvia Furegatti - Universidade Estadual de Campinas
Thiago Samuel Bassani - Universidade Federal do Pará
Alexandre Sequeira - Universidade Federal do Pará

Catálogo na Publicação (CIP)

Se52a

Seminário Nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (4. : 2022 : Belém, PA)

Arte pública no Brasil: convergências e dissensos [recurso eletrônico] / editores: Sylvia Furegatti; Thiago Samuel Bassani e Alexandre Sequeira – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2022.

1 recurso online: (292 p.) : il. color.

Publicação digital (e-book) no formato PDF.

ISBN: 978-65-87556-04-8

DOI: 10.20396/ISBN9786587756048

1. Arte pública. 2. Monumentos. 3. Patrimônio cultural. I. Furegatti, Sylvia.
II. Bassani, Thiago Samuel. III. Sequeira, Alexandre. IV. Título.

CDD 23ª – 711

725.94

363.69

Bibliotecária: Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

Publicação digital – Brasil

1ª edição - 2022

ISBN: 978-65-87556-04-8



BY



NC



SA

Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual CC BY-NC-SA

Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam a você o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Imagem da capa: Armando Queiroz, Lâmina no Mercado, Belém, 2005.

IV Seminário Nacional GEAP BR 2022

16 a 18 de novembro de 2022

Belém, Pará

Comissão Organizadora:

Profa. Dra. Sylvia Furegatti (UNICAMP)

Prof. Dr. Tiago Samuel Bassani (UFPA)

Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira (UFPA)

Prof. Dr. Ubiraelcio da Silva Malheiros (UFPA)

Suporte Técnico / Design Gráfico e Web: **Francisco Marqui Neto (Bolsista BAS SAE Unicamp)**

Produção dos Anais do III Seminário Nacional:

Revisão de textos: **Tiago Samuel Bassani, Alexandre Sequeira, Ubiraelcio Malheiros e Sylvia Furegatti**

Arte e editoração: **Ariane Heloise de Carvalho**

Agradecimentos especiais: **Armando Queiroz**

Realização:



Comitê Científico:

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes (**UFES**)

Prof. Dr. Alessandro Filla Rosaneli (**UFPR**)

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Mioshi (**UFU**)

Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira (**UFPA**)

Profa. Dra. Beatriz Basile Rauscher (**UFU**)

Profa. Dra. Bruna Christófaros Matosinhos (**UFOP**)

Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos (**UFSC**)

Prof. Dr. Claudio Lima (**UNICAMP**)

Prof. Dr. Gil Vieira (**Unifesspa**)

Prof. Dr. José Aparecido Cirillo (**UFES**)

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira (**UFF**)

Prof. Dr. Marco Pasqualini de Andrade (**UFU**)

Prof. Dr. Marcos Rizolli (**Mackenzie-SP**)

Profa. Dra. Marisa Mocarzel (**Curadora Independente**)

Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho (**UNICAMP**)

Prof. Dr. Orlando Maneschky (**UFPA**)

Profa. Dra. Patrícia Martins (**Mackenzie-SP**)

Prof. Dr. Paulo Knauss (**UFF**)

Profa. Dra. Renata Marquez (**UFMG**)

Prof. Dr. Ricardo Cristófaros (**UFJF**)

Prof. Dr. Rodrigo Vivas (**UFMG**)

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Correa (**UFPR**)

Profa. Dra. Rosana Hório Monteiro (**UFG**)

Prof. Dr. Sávio Stoco (**UFPA**)

Prof. Dr. Sidney Tamai (**UNESP-Bauru**)

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo (**UERJ**)

Profa. Dra. Sylvia Furegatti (**UNICAMP**)

Profa. Dra. Tatiana Martins (**UFRJ**)

Prof. Dr. Tiago Samuel Bassani (**UFPA**)

Prof. Dr. Ubiraelcio da Silva Malheiros (**UFPA**)

Sumário

10 APRESENTAÇÃO

15 Destino Eldorado: Andarilhagem de corpos – **Armando Queiroz**

21 MONUMENTOS E ANTIMONUMENTOS: MANEIRAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

23 Ascânio MMM: a cidade como lugar da escultura – **Luiz Sérgio de Oliveira**

35 Soterramento e emergência no cemitério da praça da República em Belém/PA – **Tiago Samuel Bassani**

43 Direito a memória e a desobediência: a performance urbana como prática descolonizadora na América Latina/*Abaya Yala* – **Eduardo Bruno Fernandes Freitas**

53 Resgate à Memória. O caso da estátua comemorativa de Pedro Ludovico Teixeira em Goiânia – **Gustavo Henrique Luz de Abreu e Samuel José Gilbert de Jesus**

63 As performances de rua de Lúcia Gomes: Análise a partir das categorias objeto e performance – **Marcela Guedes Cabral e Rosangela Marques de Britto**

73 Representações e imaginário indígena na arte pública capixaba – **José Cirillo, Eduardo Pordeus e Rhuan D. Magalhães**

**88 POLÍTICAS PÚBLICAS, MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS E A
CONSTITUIÇÃO DA PAISAGEM URBANA**

89 Palimpsestos: entre arte, materialidade e espaços urbanos – **João Paulo de Souza Jacob**

99 Arte Pública na cidade do Rio de Janeiro: uma síntese das transformações do século XVIII ao século XXI – **Aline Rayane de Souza Oliveira**

**110 TERRITORIALIDADE E NARRATIVIDADE NO DISCURSO CRÍTICO E DE
CRIAÇÃO DA ARTE PÚBLICA**

111 A Proposta Arte em Jornal e a participação de artistas mulheres (1989) – **Almerinda da Silva Lopes**

123 Errâncias pela cidade e a cartografia de intervenções afetivo-artísticas urbanas no Distrito Federal – **Gabriela Pereira de Freitas**

131 Experimentações artísticas com a bicicleta: ação em percurso – **Andressa Rezende Boel**

143 mail expressivo (arte pública (como atitude)) – **Jandir Junior**

153 A Arte Nova em Belém e Projetos Decorativos de Theodoro Braga: Arte Decorativa Paraense Como Arte Pública – **Jorge José Pereira Duarte e Aldrin de Moura Figueiredo**

163 Performance na Amazônia: arte urbana delineando a territorialidade social nas cidades – **Ubiraélcio da Silva Malheiros e Dayane da Silva Pinheiro**

- 173 Ações artísticas; sentidos públicos e representação no Teatro de Arena da Unicamp – **Sylvia Helena Furegatti, Ariane Heloise de Carvalho e Naomi Shida**
- 188 **A CIDADE CONTEMPORÂNEA COMO ESPAÇO DE DISPUTA E DE EMERGÊNCIA DA ARTE**
- 189 “NEM SEMPRE SE VÊ”: O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973–1979/2020) e Cigarra (2010) – **Caroline Alciones de Oliveira Leite**
- 201 A arte pública diante do Antropoceno: experimentações em “mesas de trabalhos” – **Susana Oliveira Dias e Maria dos Remédios de Brito**
- 211 Das águas de rio/mar aos centros urbanos: Bené Fonteles e a instalação artística Encontro das águas I e II (1998–2013) – **Dóris Karoline Rocha da Costa, Savio Luis Stoco e Ival de Andrade Picanço Neto**
- 223 Escombros poéticos: Relato de experiências em processo – **Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães e Andreza Karoline Costa dos Santos**
- 237 Arte urbana, pública e a experiência digital: estudo de caso da atuação do Coletivo Coletores na cidade de São Paulo – **Ana Cândida Franceschini de Avelar, Aline Alessandra Ambrósio da Silva, Ana Carolina Roman Rodrigues e Thiara Grizilli**
- 251 Outdoor habitado: práticas híbridas entre arte pública e mobiliário urbano na cidade contemporânea – **Fernando Araújo Costa, Josielle Cíntia de Souza Rocha e Antonio Ferreira Colchete Filho**

262 PROPOSIÇÕES ARTÍSTICAS

263 ...o tempo não passa... (6'35") – **Lia do Rio**

265 Vazão (5'09") – **Andrea Bernardelli**

267 Novas Vistas (6'35") – **Lucas Reis**

269 Mangueira-desejo o duplo (5'00") – **Valzeli Sampaio**

271 Companhia Descolonizadora: Gabinete de Tombamento Assistido (9'00")
Silfarlem Oliveira e Juliano Siqueira

273 Furar passagens (1'17") – **Gu da Cei**

275 Pin(DOR)ama (7'32") – **Coletivo Arte Pública em ação. Andreza
Karoline Costa dos Santos, Benedito da Luz Raimundo
Neto, Gabriela Neves Simões, Keven Silva Magalhães**

277 Lugar de partida (2'39") – **Orlando Maneschy**

279 Mercado: encontros com a arte contemporânea (8'43") – **Arianne
Vitalle e Thiago Bortolozzo**

281 Estratigrafias de uma andarilha (9'57") – **Janice Lima**

283 Está Caindo Flor (6'36") – **Mariza Barboza de Oliveira**

285 INFORMAÇÃO SOBRE OS EDITORES E AUTORES/AS

Apresentação

O Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP BR) realizou seu quarto seminário nacional no ano de 2022 cumprindo sua agenda bienal de trabalhos na cidade de Belém, Pará.

A partir do escopo indicado pela chamada geral, o seminário propôs-se a discutir recortes temáticos voltados a analisar “convergências e dissensos” no estudo da arte pública no Brasil, considerando a problemática da permanência física e simbólica do patrimônio cultural do passado, tanto quanto a mobilidade dos eventos artísticos e sociais que configuram o espaço público dos centros urbanos da atualidade.

Desse modo, reitera-se o interesse em estimular a investigação de variantes formas e temporalidades assumidas pela arte pública no Brasil, a partir de seus aspectos de representação, convivência e pertencimento a determinados grupos sociais, espacialidades e elementos constituintes da esfera pública. Para tanto, a transdisciplinaridade da relação arte, urbanidade e cultura se faz notar como resultante do trabalho em curso conduzido por pesquisadores historiadores, artistas, críticos de arte, arquitetos e urbanistas, conservadores e administradores de políticas públicas, grupo frequente que tem composto os quadros dos seminários já realizados.

Acolhidos pelo Instituto de Ciências da Arte – ICA da Universidade Federal do Pará – UFPA, o IV Seminário Nacional somou aprendizados e celebrou conquistas importantes para o histórico do Grupo GEAP BR. Talvez a mais sensível delas seja a retomada dos encontros presenciais, após longo período de isolamento social imposto pela pandemia do Coronavírus. Os pesquisadores e o público geral presente congregou com a comunidade acadêmica e artística nos encontros oficiais promovidos na Faculdade de Artes Visuais – FAV, dentro do campus, e também fora dele, de modo oportuno, nos marcos históricos e centros culturais locais. O contato direto com a vida urbana dessa capital do país, instigante por sua cultura e urbanidade foi, para os interessados na percepção fenomenológica do espaço e seus elementos instituintes, oportunidade extremamente rica e comemorada. Para além do oportuno volitivo de toda visita, atesta-se a importância do contato direto e das interações pessoais que eventos científicos oferecem sinalizando a necessidade de sua manutenção para o crescimento e a continuidade da pesquisa de excelência no país.

Apoiado técnica e tecnologicamente pela estrutura da FAV, o seminário estabeleceu, com sucesso, o modelo híbrido de participação e viabilizou a atuação dos pesquisadores de todo o país que não puderam alcançar fisicamente o evento. Nove estados brasileiros foram representados pelos comunicadores aprovados para esta edição. Desses, 23 comunicadores participaram presencialmente e outros 22 participaram de modo virtual. Fortalece-se assim, promissora combinação entre a fisicalidade da troca presencial e a tecnologia de transmissão de conteúdo online que, uma vez acionada pelo GEAP BR, tem funcionado como importante difusor de trabalho e repositório dinâmico das atividades promovidas pelo grupo,

principalmente, por meio de seu canal na plataforma Youtube. Entende-se que a gravação das palestras e dos debates tanto prolonga quanto amplia o conteúdo que o leitor poderá encontrar nessa publicação dos anais.

Outro elemento considerado importante para a continuidade dos seminários é a manutenção de uma conferência inicial, feita a partir do convite a um artista ou pesquisador local, representado neste IV Seminário pelo professor e artista visual Armando Queiroz. O texto de Queiroz foi gentilmente cedido e incorporado aos Anais.

A estrutura das submissões divulgada por edital modelava duas frentes de participação: a primeira, pela submissão de artigos e a segunda por meio de proposições artísticas na forma de vídeos. Esse é um formato incorporado desde o último seminário de 2020, mantido em 2022 de modo a garantir a dinâmica ampliada das discussões e interações entre os representantes da pesquisa acadêmica e os artistas praticantes da arte pública no Brasil.

O evento obteve número expressivo de submissões de vários estados brasileiros, alcançando interessados de oito deles dentre os aprovados. São autores residentes e/ou vinculados a instituições universitárias dos estados do Pará, Pernambuco, Goiás, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Santa Catarina, além do Distrito Federal. O mapa formado sugere avanço para possíveis novas conexões com as regiões centro-oeste, norte e nordeste.

Essa demanda fez com que o trabalho da comissão científica tivesse de ser bastante rigoroso e atento ao número final de participações direcionadas a um modelo de reunião que pretende acomodar todos os envolvidos num mesmo e único ambiente. Trata-se de outro importante valor fundador do grupo nacional, replicado das orientações adotadas pelo GEAP Latinoamerica, ao qual o GEAP BR vincula-se, internacionalmente.

Entre inovações e tradições, entre convergências e dissensos, considera-se que o escopo dos trabalhos apresentados nesta publicação, assim como a reunião realizada constituem produções bastante profícuas, viabilizadas a partir do encontro em uma cidade capital fora do eixo sul-sudeste, que traz novos ventos para a continuidade dos estudos, no amplo campo da arte pública no Brasil.

Agradecemos a todas e todos envolvidos e lhes desejamos uma boa leitura!

Os editores

Destino Eldorado: andarilhagem de corpos¹

Armando Queiroz

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Tudo, tudo é devoração. Dois circos chegaram hoje à cidade. A palavra não aparece nua. A cidade não aparece nua. Os monumentos caem do oitavo andar. O corpo é o que sempre despenca destas capitais. Pudores dos horrores urbanos. Horrores dos horrores vicinais. Os transeuntes sempre virão de algum lugar, ocuparão as rodoviárias, as praças, as marquises e os viadutos. Para eles não se erigirá monumento, apenas pedras pisadas por navegantes negros. Paradouro, restolho, montilho. Qual será o nosso paradeiro final? Pedra sobre pedra, metal sobre metal? Permanências e impermanências de sentido. Finita lona nordestina. Deveríamos cobrir santo com mantos alheios? A mesma palavra desdiz. Os campos alagados, o campear entre couro e saúvas de fogo renegam o trotar impávido do cavalo que já não cala as ruas e higieniza suas paragens vazias de gente. Somente tristes generais preferem o cheiro equestre que renega gente. Há gente, muita gente. Variada gente. Carroceiros disputam corrida no centro da cidade que os rechaça. Os chilenos desfraldam bandeiras entre rodopios de fumaça e o sol, em brasa que avermelha a praça, desnuda a pequenez do monumento. O rei está nu, os tristes generais estão nus, e todos possuem orelhas de burro.

A marcha das mulheres argentinas ocupa forte e vibrante as praças, a tremular seus desejos no orgulho multicolor da bandeira indígena e no dizer: nenhuma a menos. Nenhuma a menos. Mesmo assim, os trilhos noturnos estão em toda parte. Os que jamais serão esquecidos, suas mães e avós. A marca prateada do rio poente denuncia a passagem fria de tantos afogados brutalmente, mesmo assim não regela nossa alma, aquece o sangue e reafirma nossa irmandade latina. E ele está lá, impávido e, muito necessariamente falível, com seu quepe, charuto e dionisiacas tatuagens. Um antimonumento torto, humano. Em cada pulso um relógio, tempos desiguais, necessariamente desiguais. Tempo para gargalhar, tempo para pratear seus-nossos mortos. Os portuários reivindicam seus corpos. A procissão que sai do estádio reivindica seus mortos. Penso imensamente em Minas Gerais e naqueles que amamos. Foi covardemente assassinado e exposto como troféu imagético. Cabeças nordestinas decepadas, profanação de punhal sagrado em estrela de cinco pontas. Os crápulas também envelhecem, diria a garota nordestina de cabelos cor de tangerina, o quinze. O que daria pela beleza de sua mãe? A avó e suas tantas netas alimentam os pombos na praça. O monumento central e o Banco da Patagônia, como espadas desembainhadas, rompem o céu de ponta a ponta e denunciam que os anos não passarão incólumes. Não nascemos impunemente onde nascemos. Serpentes submersas. Serpentes aéreas. Nuvens ciganas. Outros rios devemos transpor entre planícies e montanhas.

O atrito do trem, ferro com ferro. Os mineiros conhecem a Serra dos Carajás. Foram e voltaram. Foram e voltaram. O atrito do trem. Foram e voltaram. Onde estamos, o trem também passa. Viaduto, metrô e escuridão de trem de minério. Viaduto, metrô e escuridão de trem de mistérios. Viemos atrás dos mineiros. Também conhecemos a Serra do Carajás. Viemos e voltaremos. Carradas de minérios. Escarradas de minério. Escarradas de ferro e pulmão de gente. Gente. Secura que fere as narinas. O mineiro é somente solidário no câncer? Quando os olhos se voltarão aos céus? Faro de vista oca. Ainda hoje o horror-menino ao ver um gato de olho vazado. Deus! Deus, como pode? Como pode, quantos maranhenses atravessarão às avessas a riqueza do sudeste paraense? Desqualificados, humilhados. Viaduto, metrô e escuridão de trem de minério. O atrito do trem, ferro com ferro. O interdito do desejo. O atrito do trem também esmaga. Esmaga também o atrito do trem. Ferro, ossos, ferro. A idade dos ossos. A idade do homem. O aço, o punho, a dor. A forja, a melancolia, o calor medonho. O líquido queimante em brasa. Brasa-brasa-sol-quadriga-de-Apolo-amanhacendo-a-vastidão-da-Amazônia. Mário de Andrade detestou essa pintura.

Os mineiros conhecem a Serra dos Carajás. Foram e voltaram. O atrito do trem. Foram e voltaram. Conhecem os grandes projetos, as grandes decepções. O voltar, o ir cabisbaixo dos nossos irmãos maranhenses é a derrota de todo o Brasil. A prostituta, o menino buchudo, o dito analfabeto. O rude, o brabo. O mesmo rude, o mesmo brabo que vive nas cercanias da rodoviária de Belo Horizonte. Aquele que quer partir, mas não pode. Pode abandonar seus sonhos, não pode. Quer ir, mas quer ficar. Cobertor surrado de sonhos surrados. O crack, o álcool... dois paralelepípedos enegrecidos sustentam a lata rala do jantar. Dois paralelepípedos. Mais a diante, a pavorosa extorsão da fé dos homens. Teriam visto, os incréus, poetas subirem em viadutos? Uma talagada de cachaça, poesia bruta. Triste o câncer. Triste nossa solidariedade. Triste o atrito do trem, ferro com ferro. Ossos. Ossos sem carne. Ossos sem carne.²

O lapidador³ passou exigindo seu lugar de passagem entre as mesas que ocupam a via pública, outra Ouro Preto caminha com ele. Em cadência cambaleante pisam as pedras suas botas de solado duro. As botas, a vestimenta, os longos cabelos, as unhas, os poucos dentes, tudo cor de caramelo dourado, ouro envelhecido pelo caminhar vagaroso de muitos. Estreita é a ruela que serpenteia escondida entre muros e limos. Música suave e final de tarde à espera de badaladas. As igrejas e seus sinos. Uma sombra passou por nós. Do seu bolso sai o papel amassado contendo topázios imperiais lapidados por ele mesmo. Hoje lapida apenas com a mão sadia que lhe resta, diz. A negativa da compra de muitos somente confirma a esperada derrocada. As badaladas não chegam, ele parte levando consigo toda a consciência do brilho excessivo da tarde.

Acabávamos de vir morar em Rondon do Pará, vindos de Belo Horizonte, nova morada. A pessoa de fortes traços indígenas sentada ao lado termina seu almoço. Corpulenta, bonita. Seus gestos são tranquilos e concentrados. Traços angulosos do rosto na linda cor da pele curtida de tantos sóis. Longos cabelos em coque. Chinelos de borracha, calça azul surrada da empresa. O calor não tem pressa. Paga a conta, atravessa a rua, sobe no monstro estacionado à sua espera. Toneladas e toneladas de botijões de gás que transportará pela estrada rumo a Marabá. A terra indígena dos Gavião Kyikatêgê e Parkatêgê de Mãe Maria, à espera entre rasgos de asfalto, linhões elétricos e minério que sangra. Tanto o ouro de Serra Pelada quanto o de Vila Rica se esgotaram para as mãos, pás e picaretas. Quais são as histórias que permanecerão? Quem são estes rostos que somos nós mineradores? O que querem dizer e saber? Narrativas de si. Preciosidades. Um ouro-outro transcendental. Destino Eldorado que segue. A vida brilha e

pulsa e segue nos ares. Somo como gotículas multicolores deste imenso arco-íris que chamamos Brasil. Quão longe estará Minas Gerais e aqueles que amamos? Turbulento ir e vir das águas, na transmissão do que somos como indivíduos e coletividade. Gotejamos e retornamos em grosso fumo das águas barrentas. Serpentes aéreas, serpentes submersas.

Miséria, hanseníase e abandono espreitam Serra Pelada mais trinta anos depois do início da “febre do ouro”. Restaram casebres abandonados, pessoas perambulando, quais mortos-vivos, numa cidade fantasma ao redor de um grande lago contaminado de mercúrio, o oco. Restaram velhos aposentados, mulheres e a prostituição infantil. O índice de HIV é altíssimo. O gigante ameaçador, percebido no clima tenso do local, está presente a todo o momento. O gigante quer terra, o gigante quer expulsão, o gigante tem papéis e advogados, o gigante tem anuência do poder constituído. O garimpeiro tem apenas uma amarfanhada carteirinha de autorização para exploração de minério e muita tristeza sobre sua atual situação. O garimpeiro tem ao lado de si muitas cooperativas, nem todas bem-intencionadas.

Muitos não deixam o local simplesmente por vergonha; não teriam condição de encarar seus familiares tantos anos depois, sem nada nas mãos. É regra ouvir que saíram sempre pior do que chegaram. Dos poucos que ainda exploram o minério, pouca ou nenhuma esperança. O olhar vago de um gaúcho à espera de um hipotético sócio – com dois meses de máquinas paradas – e de um também hipotético veio riquíssimo, debaixo de poucos metros de rocha maciça, diz tudo.

Noventa mil homens, como insetos de uma gigante colônia a céu aberto, tiveram a capacidade de revolver inteiramente uma montanha! A montanha foi a Maomé! A montanha curvou-se ao desejo e à cobiça: cobiça, mãe-rainha desta colônia iracunda, deusa filicida. Rabos de dinheiro, viagens de ‘teco-teco’⁴ nas quais o passageiro era apenas um chapéu prosaicamente esquecido. Mulheres, cachaça e muita coragem. Bamburrar⁵ foi para poucos; manter a fortuna para pouquíssimos.

Muita morte para que a montanha mantivesse suas vísceras à mostra. Reza a lenda dos garimpos que “montanha que não é banhada por sangue, ouro não brota”.

Muita expectativa, pouca esperança. É comum a todos que vão à Serra Pelada perceber que aquele é um momento especial, algo de positivo irá acontecer brevemente. Vã expectativa! Tudo retorna ao mesmo lugar: o lugar da espera, da desesperança. Como tatus cegos que fuçam incessantemente a terra, estes homens não abandonam o sonho do ouro. Aquela cava submersa é ainda o jardim de rosas onde Midas acolheu o velho sátiro Sileno⁶, mestre e pai de Ovídio.

A morte paira na atmosfera de tudo. Por que interessar-se por Serra Pelada e seus mortos-vivos? Reter suas dentaduras, suas bocarras? Por que escrever, pensar sobre a ira de Baco vingativo? Esta boca-ânus ancestral. Prazer e gozo. Lembrança de fezes e chocolate. Insetos e morte. Devoradora criatura que se deixa devorar sem fim, mãe-rainha deste gofento formigueiro. Por que aprisionar a ira do Baco ancestral? Uma ode aos primeiros vermes-insetos que irão comer nossas carnes frias. Seremos nós os garimpeiros cegos a fuçar a lama da cobiça? Onde estarão as rosas do jardim? Seremos nós o gigante ameaçador? Ou seremos todos o Mídas eterno – orelhas de burro –, em miséria, lepra e abandono?⁷

Gente de trecho. Somos gente de trecho. Um sistema circulatório de rios, margens e tempo-gente. De uma *Mulher vestida de Sol*⁸, fala a TV enganchada no trapiche. Madrugada. Os carapanãs⁹ ainda não deram trégua. Do hotel para a lancha me acompanha um pastor também ali hospedado. Para trás deixamos o que acreditamos ser sementes. Sementes das

sementes. Trazemos realmente nas mãos sementes germinantes? Como plantar em solo já cultivado, revolvido pacientemente pelo suor das eras? Respeito profundo pela experiência dos daqui. A sedução do capital é tremenda! Esmagadora em suas bordas. Uma moça de traços indígenas serve as mesas do bar. Tem o corpo jovem e velha a alma. Seu semblante é grave, duro, mesmo quando sorri. Quanta dor carrega? O porto e caminhões empoeirados transportam gado e sofrimento. Lágrima de touro-gente abatido. O animal pressente sua hora, sabe que vai morrer. O crânio atingido e os estertores do nada sentir. As fazendas passam ao largo do rio. Garra da Gata. Comprei nossa segunda aliança das mãos de um africano na avenida Magalhães Barata¹⁰, aço. Aço. Aço resistente. Aço não-grilhões. Arco-Íris também pode ser aliança e não grillhões. Ficaré somente para a lembrança o Hotel Pepita, a gentileza de seus donos e a bicicleta emprestada? Meus colegas professores de tantas localidades que ainda quero conhecer? Sabemos que não. Virão as selas para montar búfalo, as coberturas de palha das casas. Os peixes. As danças. Os alunos. O úmido da existência cada vez mais entranhada no que quero da vida compartilhada com todes. A *tuíra*¹¹ de rio que nunca saiu do cheiro do meu corpo. Corpo-corrente que impulsiona e não aprisiona, desfaz-se. Corpos monumentos, testemunhos. Em Marabá, na beira do pequeno rio Tauarizinho, despeço-me, sem me despedir, do semestre e dos alunos do curso de Artes Visuais da Universidade do Sul e Sudeste do Pará. Um silêncio nos alcança e as atividades agora parecem desnecessárias. Uma pedra é arremessada sobre a superfície das águas. Cuias que cruzam destinos. Dignidade de Pacoval.¹²

Notas

¹ A construção-edição deste texto foi pensada especialmente para IV Seminário Nacional GEAP BR, 2022. Suas beiradas e reentrâncias, como margens serpenteantes de rio, foram totalmente devorados em fluxo pela escrita da monografia *A metáfora do ouro: excessos e pauperidade* (FAV-ICA-UFPA, 2014), da dissertação *Destino eldorado* (EBA-UFMG, 2018) e da tese de doutorado, homônima, *Destino eldorado* (EBA-UFMG, 2020). Além de textos escritos para outras publicações em Artes Visuais. É o Rebotelho, serpente em crescimento que abandona vestígios, peles, pedaços de si. Um texto-obra-monumento em processo de elaboração ininterrupto do antes e do depois, que agora se manifesta em sua primeira casa, em seu lugar de origem: o curso de Artes Visuais do Instituto de Ciências de Arte da Universidade Federal do Pará. Um dizer por onde passei, onde estou. Onde tudo, tudo é devoração!

² Este pequeno texto foi escrito para a minha esposa Janine em setembro de 2015, logo da minha chegada para fixar residência em Belo Horizonte. Nele estão contidas as primeiras impressões do lugar.

³ Meses depois, Ouro Preto revela um pouco mais sobre o lapidador. Em longa caminhada, saindo da igreja de Santa Efigênia rumo ao centro da cidade, o lapidador, em meio a tantos e detalhados assuntos sobre garimpagem, riqueza e abandono, declara pertencer à etnia Guarani. “Guarani de mãe e pai, de muito antes da chegada dos portugueses por estas bandas”, reforça. Uma única e pequenina pena adorna seus longos cabelos sempre em coque. Como diariamente faz, para, bebe da fonte que jorra constante do interior das rochas que sustentam as minas ouro-pretanas e segue seu caminho. Um andarilhar do resistir no existir.

⁴ Avião de pequeno porte, que possui apenas um motor, muito usado para pequenos trajetos. Foi bastante utilizado em Serra Pelada: “A pista improvisada no cabo de enxada era apenas uma tênue nesga de terra rasgada no meio da mata, quase sempre escondida pela chuva, a neblina ou a poeira. Cercada por morros, era também a principal e única rua do garimpo, vivia coalhada de gente. Descer lá sem problemas era como acertar sozinho na Loto.” (KOTSCHO, 1984: p.44)

⁵ Bamburrar: ficar rico. Por extensão, bamburrado: aquele que encontra muito ouro, fica rico nos garimpos.

⁶ Em *A origem da tragédia*, assim o filólogo e filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) descreve o

encontro de Sileno o mais velho, o mais sábio e o mais beerrão dos seguidores de Dioniso, e o rei Midas: "Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu o sábio Sileno na floresta, durante longo tempo, sem conseguir apanhá-lo. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, calava-se; até que, torturado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer." (Nietzsche, 2006: p.48)

⁷ Texto publicado no catálogo da exposição *Amazônia - ciclos da Modernidade*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de Brasília, sob a curadoria de Paulo Herkenhoff. São Paulo: Zureta, 2012; e na revista *Por uma cartografia crítica da Amazônia*. ABDORAL, C.; ALVES, R.; CECIM, V. F.; DPADUA, F.; LEANDRO, A.; GOUVEIA, L.; QUEIROZ, Armando; VIEIRA, G. Belém - Pará, 2012. p. 27.

⁸ A Bíblia [Apocalipse, 12:1]

⁹ Carapanã, designação comum na Amazônia para pernilongo.

¹⁰ "Magalhães Barata", uma das avenidas principais da cidade de Belém do Pará, Avenida Magalhães Barata. Logradouro que homenageia o Governador Magalhães Barata (Belém, 02 de junho de 1888 - 29 de maio de 1959). Polêmico político paraense que guarda, localmente, semelhanças com o que representa Getúlio Vargas para o imaginário brasileiro.

¹¹ Tuíra, camada de sedimentos de rios barrentos que permanece sobre a pele, por muito tempo, em quem possui o hábito de banhar-se nestas águas.

¹² Pacoval é outra comunidade originária de quilombo situada no município Santarém (Pará), Mesorregião do Baixo Amazonas.

Referências

ABDORAL, C.; ALVES, R.; CECIM, V. F.; DPADUA, F.; LEANDRO, A.; GOUVEIA, L.; QUEIROZ, Armando; VIEIRA, G. Midas. Revista *Por uma cartografia crítica da Amazônia*. Belém - Pará, 2012. p. 27.

KOTSCHO, Serra Pelada: uma ferida aberta na selva, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. A origem da tragédia proveniente do espírito da música, 2006. Versão para e-book, Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/tragedia.pdf>. Acesso em 14/01/2018.

QUEIROZ, Armando. Midas. In: HERKENHOFF, P. (apres). *Amazônia - ciclos da Modernidade*, catálogo de exposição, Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de Brasília, São Paulo: Zureta, 2012.

_____. Destino Eldorado. Tese de doutorado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

Artigos

**Monumentos e antimonumentos:
maneiras de ocupação do espaço
público**

Ascânio MMM: a cidade como lugar da escultura

Ascânio MMM: la ciudad como lugar para la escultura

Luiz Sérgio de Oliveira

Universidade Federal Fluminense

luizsergio@id.uff.br

Resumo

Este artigo visa investigar, mesmo que brevemente, a obra escultórica de Ascânio MMM, integrante da chamada Geração MAM. Desde cedo, Ascânio revelou profunda aderência às práticas da arte escultórica, desenvolvida entre o rigor construtivo e a valorização de curvas e torções de forte efeito plástico. O conjunto da obra de Ascânio, desenvolvida ao longo de mais de 60 anos, garante ao escultor nascido português um lugar de absoluto destaque na história da escultura brasileira. O artigo trata também da remoção de uma escultura de Ascânio MMM da Praça da Sé, São Paulo, estabelecendo paralelo com o destino semelhante de uma obra de Richard Serra em Nova York, entabulando um debate acerca da noção de *site-specificity*. Procuramos ainda investigar a importância das imbricações entre arte e espaço público, reafirmando a relevância das artes e de seu espalhamento para o processo de construção das cidades contemporâneas.

Palavras-chave: escultura; cidade; Ascânio MMM.

Resumen

Este artículo pretende investigar, aunque sea brevemente, la obra escultórica de Ascânio MMM, miembro de la llamada Generación MAM. Desde el inicio, Ascânio reveló una profunda adhesión a las prácticas del arte escultórico, desarrolladas entre el rigor constructivo y la valorización de curvas y giros de fuerte efecto plástico. La obra de Ascânio, desarrollada a lo largo de más de 60 años, garantiza al escultor de origen portugués un lugar de absoluto protagonismo en la historia de la escultura brasileña. El artículo también trata de la retirada de una de las esculturas de Ascânio MMM de la Praça da Sé, en São Paulo, estableciendo un paralelismo con el destino similar de una obra de Richard Serra en Nueva York, iniciando un debate sobre la noción de *site-specificity*. También pretendemos investigar la importancia de las imbricaciones entre el arte y el espacio público, reafirmando la relevancia de las artes y su difusión para el proceso de construcción de las ciudades contemporáneas.

Palabras clave: escultura; ciudad; Ascanio MMM.

Para início de conversa

Começar uma conversa em torno da obra e (por que não?) da vida de alguém que se conhece há tanto tempo e que, certamente, não se conhece de fato por inteiro, é sempre um desafio. Ora pensamos em começar pelo deslumbramento da chegada do jovem português que aportou no Rio de Janeiro em 1958 e que se viu encantado por aquela “escultura fantástica que é o Pão de Açúcar” (XEXÉO, 2012, p. 36)¹. Ora acreditamos que talvez devêssemos recuar, indo ao encontro do escultor antes que o interesse pela escultura nele se manifestasse, ainda em sua cidade natal, Fão, no norte de Portugal. Aquele jovem que não queria vir para o Brasil e que aqui se apaixonou por essa terra e por suas gentes nos anos imediatos à sua chegada.

Dentre essas e outras possibilidades, também poderíamos começar pela participação de Ascânio na chamada Geração MAM, ao lado de artistas como Antonio Manuel, Artur Barrio (também nascidos em Portugal), Cildo Meireles, Raymundo Collares, Wanda Pimentel, entre outros, que se reuniam para falar de tudo nos fins de tarde no bar do museu: “as questões cultural, intelectual e política se misturavam – recorda-se [Ascânio]. – Isso não tem como se repetir hoje.” (XEXÉO, 2012, p. 36)

Poderíamos também começar do tempo em que Ascânio, ao lado do pintor Ronaldo do Rego Macedo, dirigia uma galeria de arte que marcou seu tempo na cidade do Rio de Janeiro – a Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, em Botafogo –, espaço que pavimentou os caminhos para a emergência de outra geração, a Geração 80. Ou ainda a partir de suas participações em exposições da Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, ainda na primeira metade da década de 1980. Poderíamos começar por sua formação, pelo diálogo com outros artistas e com as tantas teorias que permeavam, permeiam e informam o moderno e o contemporâneo, ou pelas diversas fases de sua carreira, pela relação com a arquitetura, com a crítica, com o mercado. Entretanto, diante de tantas possibilidades, preferimos começar com uma afirmação, a um só tempo, simples e complexa: Ascânio MMM é o maior escultor brasileiro da atualidade.

Não se trata aqui de entabular uma peleja fratricida como se em um campeonato estivéssemos. Nem tampouco pretendemos reclamar, nesta assertiva, certa justeza e reconhecimento, porque uma e outro são letras mortas no Brasil contemporâneo. Também não podemos desconhecer que a escultura, conquanto permaneça como um entre os meios de criação para os/as artistas, atravessa um processo de desaparecimento como categoria desde que, ainda no final da década de 1970, Rosalind Krauss asseverou que as práticas de arte tidas à época como pós-modernas já não estariam comprometidas com a pureza e a distinção entre os meios de expressão, pintura e escultura como exemplos. Ao contrário,

no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura –, mas em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (KRAUSS, 2008, p. 136)

Seguindo esses nossos avanços às avessas nos quais transitamos também por questões correlatas à produção de Ascânio MMM, podemos recorrer às experiências da arte que apontavam para as práticas conceituais e desmaterializadas ainda nos anos 1960 (LIPPARD, 1997). Essa situação havia sido antecipada, de alguma maneira, por Allan Kaprow em seu

famoso ensaio “O legado de Jackson Pollock”, publicado no mesmo ano da chegada de Ascânio ao Brasil (1958). No ensaio, Kaprow sugeria que “jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário”. (2006, p. 45)²

Decerto Ascânio MMM e os/as colegas de geração acompanharam esses debates que, no Brasil, ou mais especificamente no Rio de Janeiro, ganharam nuances locais tingidas pelas reverberações neoconcretas. Apesar de outros/as colegas terem perseguido trilhas outras que os/as levariam aos desdobramentos do conceitualismo, Ascânio MMM assentou seus interesses e sua produção de arte em favor da escultura, buscando e conquistando para si e para sua obra um lugar raro e destacado entre os grandes escultores brasileiros que fizeram a transição entre o moderno e o contemporâneo: Amílcar de Castro e Franz Weissmann.

Três fatores talvez expliquem a decisão de Ascânio em favor da escultura (construtiva) ainda nos anos 1960 e sua permanência no campo escultórico ao longo de sua vida: (1) a formação como arquiteto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ; (2) a forte presença dos pressupostos construtivos entre os artistas cariocas de sua geração, algo que permanece manifesto em sua obra; (3) ao que se soma o que Ascânio traz em seu DNA, como neto e sobrinho de marceneiros portugueses: o prazer do fazer. Com isso, a escultura de Ascânio se consolidou no rigor da geometria, tendo a construção pela adição como metodologia na exploração da sensualidade das formas.

Se, desde o início, Ascânio definiu a madeira como matéria de sua escultura, mais adiante passou a se dedicar também às estruturas construídas em alumínio, embora fazendo ressalvas: “embora eu também faça esculturas em alumínio, a minha pesquisa é toda feita em madeira, bem como o desenvolvimento do meu trabalho. O manuseio da madeira eu domino com uma certa facilidade.” (apud GUILAYN, 1997, p. 8)

Obra e crítica: as esculturas de Ascânio MMM

Em seu percurso de mais de seis décadas desde a rápida passagem pela Escola de Belas Artes da década de 1960 e a transferência de sua formação para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ambas na UFRJ, a escultura de Ascânio vem se desdobrando em um *corpus* consistente dividido em séries que, além de desvelar a inquietação do artista e sua inconformidade diante de suas próprias conquistas plásticas, transita por questões estéticas associadas à sua pesquisa dos materiais. Na exploração de novos territórios, Ascânio funda suas investigações estéticas no domínio absoluto e na maestria da manipulação da matéria, quer seja a madeira ou o alumínio.

Em seu dia a dia no ateliê, Ascânio conta com a colaboração de auxiliares (ele faz questão de afirmar que não tem assistentes), pessoas com quem trabalha rotineiramente e em quem confia por inteiro, frisando, entretanto, que nada acontece em seu ateliê sem seu rigoroso acompanhamento. Neste sentido, Ascânio afirma que nenhuma obra é tratada em seu ateliê longe de seu olhar, de seu escrutínio e que são suas as tomadas de decisões. O ateliê, entendido como espaço de criação, é extremamente importante para Ascânio. O que afirmou em 1989, permanece, para ele, plenamente atual: “Quando não estou no meu ateliê, fazendo obras, sinto um vazio, um oco dentro de mim. E ele só é preenchido assim: quando estou em um processo de trabalho-criação.” (apud MAUD, 1989, p. 1)

Ainda em 1976, Frederico Morais ressaltava duas características que acabaram por demarcar a percepção crítica da obra de Ascânio: por um lado, o rigor construtivo de suas esculturas, legado tanto de sua formação em arquitetura quanto da forte presença das premissas do construtivismo nos círculos plásticos cariocas, mesmo depois de 25 anos de sua confirmação na I Bienal de São Paulo. Além desse caráter rigoroso, construtivo, geométrico, Frederico Morais destacava o encantamento pelas curvas e torções do barroco na obra de Ascânio:

Se o partido de Ascânio é construtivo, não consegue ele esconder uma certa atração pelo barroco. Ao movimentar a ripa, fazendo-a girar sobre seu próprio eixo, Ascânio rompe com o imperialismo do ângulo reto, surgindo, em consequência, estruturas curvilíneas, que são como que os relevos virados pelo avesso, provocando cambalhotas no espaço, como num momento de euforia barroca da forma. Sua escultura insere-se, assim, duplamente na tradição brasileira: a raiz barroca e a vontade construtiva. (p. 42)

Dando seguimento às observações e reflexões de Frederico Morais, o crítico e curador Paulo Herkenhoff assinalou algo que vai além de uma atração ou de uma sedução: “a modernidade brasileira, tal como transmitida a Ascânio nas aulas de arquitetura da FAU, não se desprega do ‘barroco’, isto é, daquilo que se definiu como a principal herança histórica do país.” (2012, pp.179-181)

Ainda sobre as ligações da escultura de Ascânio com a arquitetura, Paulo Herkenhoff assinalou que “em termos estruturais, as primeiras esculturas brancas de Ascânio se desenvolvem por um crescimento orgânico da forma [e] surgem como edificação de fantasias quase arquitetônicas.”(p. 184)

Voltando a Frederico Morais, o crítico analisou o método de Ascânio como sendo “escultura de construção”, que se articula com uma noção de arquitetura e que resulta em projetos ultra detalhados. Trata-se efetivamente de projetos desenvolvidos em escala, em detalhes precisos e preciosos que contém uma acurada definição de ângulos de inclinação, números de furos, de parafusos e de porcas necessários ao processo de construção etc. Essa “escultura de construção”, que replica o modelo construtivo da arquitetura, se opõe à noção da escultura tradicional, caracterizada pela subtração, eventualmente em interação com processos de adição, dependendo do material utilizado pelo escultor: madeira, pedra, argila, gesso, entre outros.

A orientação dada por Ascânio em sua longa vida dedicada à prática da escultura é, inequivocamente, a da construção, alicerçada em três preceitos básicos: o uso do processo de adição, ao que se soma o jogo de luzes e sombras, completado pela observação precisa do deslocamento do/a espectador/a. Enquanto em Amílcar de Castro, temos a máxima do “corta e dobra”, Ascânio acrescenta outras complexidades à ordem escultórica com o “empilha, desloca, torce”, conforme síntese apontada por Frederico Morais entre o rigor construtivo e a sensualidade barroca.

Ao se debruçar sobre as primeiras esculturas brancas, torcidas de Ascânio, o crítico de arte Wilson Coutinho escreveu, ainda em 1989, acerca de um “construtivismo da torção”, que parecia conciliar noções apresentadas por Frederico Morais na década anterior sobre a obra de Ascânio MMM:

Ascânio então trabalhava com um único elemento: a ripa. Com esta materialidade mínima, Ascânio criava sinuosos movimentos, abria-as para curvas, semi-curvas, sinuosidades, volutas. Um construtivismo da torção, do equilíbrio como suspensão para o voo, para o arrojo da matéria que vai para o espaço como que para explodir. (s/p)

O processo de “empilhamento” ou de “acúmulo” que tem acompanhado a obra escultórica de Ascânio desde sempre, sendo talvez a sua marca mais acentuada e vigorosa, encontra paralelos significativos na produção de artistas modernos e contemporâneos, em relação aos quais podemos mencionar as esculturas do romeno Constantin Brancusi e as estruturas primárias do estadunidense Sol LeWitt. (Imagem 01)



Imagem 01 – À esquerda, imagem do ateliê do escultor romeno Constantin Brancusi, conforme reinstalado no Centre Pompidou, Paris (Fonte: <https://culturepassport.co/atelier-brancusi/>); À direita: Sol LeWitt, 13/3, 1981. Madeira pintada, 79,7 x 79,7 x 79,7 cm. Coleção Metropolitan Museum, Nova York (Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/482523>).

O espaço museal não é o bastante

A primeira experiência de Ascânio MMM com uma obra em grande escala para o espaço público foi realizada em 1978, com instalação em 1979 na Praça da Sé, São Paulo (Sem título, Imagem 02). Com essa experiência, Ascânio se defrontou com dois aprendizados duros em processo de criação escultórica: um referente ao material e, o outro, à escala.

A peça de cinco metros de altura, portanto, com dimensões expressivas, foi montada no ateliê do artista e parecia, naquele espaço de criação e de produção da obra, com estatura/altura o bastante para o lugar que ocuparia na Praça da Sé. No entanto, logo na instalação, conforme constatado por Ascânio, a escultura foi “engolida” pela escala da praça, por seu entorno de prédios e da própria catedral, conforme palavras do artista: “Como a escultura tem uma forte tendência para a verticalidade, o confronto com os prédios altos ficou evidente. Há um abismo, um céu, entre o espaço fechado e o espaço livre”. (apud HERKENHOFF, 2012, p. 163)



Imagem 02 – Ascânio MMM, Sem título, 1978. ferro pintado, 500 x 120 x 120 cm. Instalada na Praça da Sé, São Paulo, em 1979, e removida em 1989 (Fonte: Arquivo Ascânio MMM)

Outro aprendizado diz respeito ao material. Dez anos depois de instalada, a peça apresentou sérios problemas de conservação, tendo sido removida em 1989 para restauro e nunca mais foi reinstalada na Praça da Sé. Assim, a peça de Ascânio deixou de ocupar seu lugar ao lado de outras esculturas de artistas como Amilcar de Castro, Mário Cravo Junior, Sérgio Camargo, entre outros que totalizavam o grupo de 14 artistas escolhidos pela comissão de curadoria do projeto.

Cabe lembrar que o ano de 1989 presenciou algumas derrubadas/remoções graves, duas que se referem a obras de arte retiradas do convívio no espaço público, enquanto a terceira testemunhou a derrubada de um muro na Europa, que redesenhou os marcos da geopolítica mundial. No caso das obras de arte, as remoções de duas esculturas, igualmente pensadas para locais específicos em duas das maiores cidades do mundo (Nova York e São Paulo), tiveram repercussões absolutamente assimétricas.

De um lado, a obra *Arco Inclinado*, de Richard Serra, foi apresentada e defendida pelo artista, ao longo das audiências que antecederam sua remoção, como uma obra *site-specific*. Os debates que aconteceram no processo (antes e após a retirada da escultura de uma praça ao sul da ilha de Manhattan, Nova York) revelaram as fragilidades e mesmo a insustentabilidade do conceito que orienta a noção de especificidade no campo da arte. Para Serra, obra e site estariam imbricados em um processo de concepção indissolúvel e permanente, no qual a obra de arte estaria atada e seria dependente do lugar para o qual havia sido criada, sendo essa a condição essencial da obra de arte *site-specific*.

Se a remoção de *Arco Inclinado* parece ter decretado o questionamento definitivo da noção de *site-specificity* na arte (DEUTSCHE, 1996; KAYE, 2000; KWON, 2002; ERLICH, LABELLE, 2002; CRIMP, 2005), sua emergência, de acordo como Douglas Crimp (2005), teria igualmente a presença de uma obra de Richard Serra. No caso, *Splashing*, que integrou a mostra organizada pelo também escultor Robert Morris em um depósito da Leo Castelli Gallery no Upper West Side, Nova York. *Splashing* foi realizada por Serra com a aplicação de chumbo derretido no encontro entre chão e parede do espaço da exposição de 1968.



Imagem 03 – Richard Serra, *Splashing*, 1968. Chumbo, 45,7 x 7, 92 cm. Instalado na mostra *Nine at Castelli*, Castelli Warehouse, Nova York, 4-28/12/1968. (Fonte: <https://gagosian.com/artists/richard-serra/>)

A teórica estadunidense Rosalyn Deutsche, em um estudo aprofundado sobre o *Arco Inclinado*, aponta diferenças fundamentais entre “duas filosofias estéticas” que afloraram nos debates em torno da retirada ou realocação da obra:

De um lado, temos a doutrina modernista de que as obras de arte são objetos autogovernáveis com significados estáveis e independentes e que, portanto, podem ser realocados ou movimentados intactos de um lugar para outro lugar, e, por outro lado, a ideia, que deu origem à prática *site-specific*, que o significado estético é formado na relação com o contexto da obra de arte e, dessa maneira, se transforma com as circunstâncias em que a obra é produzida e exibida. (1996, p. 261)

Depois de quase dez anos de debates, provocações, audiências, decisões e recursos em um processo judicializado, a remoção de *Arco Inclinado* em março de 1989 pareceu anunciar o colapso da ideia do *site-specific*. Durante as audiências, Richard Serra insistia no mantra de que “remover a obra significa destruí-la”. O escultor parecia enlear a potência da obra de arte à sua permanência no *site*, sem considerar, entretanto, que vivemos em um mundo continuamente em transformação. Serra parecia desconsiderar que o dinamismo da esfera pública não comporta a ideia de fixidez de uma arte que se acredita *perene*, que desconhece a dinâmica desse mesmo contexto, que é, por sua própria natureza, *impermanente*.

No caso de Ascânio MMM, a remoção da escultura da Praça da Sé, primeira escultura pública do artista, não angariou tantas polêmicas nem tanta reação, algo que parece se repetir em uma sociedade em estágio de anestesia, que revela pouco apreço pela arte, em especial aquela nos espaços públicos, gerando uma letargia que domina o meio de arte (artistas, críticos, historiadores, marchands, colecionadores, entre outros). Também no caso da obra de Ascânio, removida por problemas de conservação e diante da necessidade de restauração, se repetiu a história de que “remover a obra significa destruí-la”, pelo simples fato de que a prometida restauração nunca foi efetivada e que a obra nunca foi devolvida ao conjunto da Praça da Sé. Como afirmou Ascânio,

em 2006, restauraram a praça, inclusive algumas esculturas, e ignoraram a existência da minha, apesar das minhas tentativas com visitas e envio de e-mails ao departamento do Patrimônio Histórico. Nesse período, o departamento mudou de endereço várias vezes, visitei-os todos. O conjunto de esculturas da Praça da Sé está incompleto. Falta uma. Eram 14 artistas escolhidos pela comissão, agora são 13. Há um desinteresse, uma omissão, comuns a função pública. (apud HERKENHOFF, 2012, p. 163)

A experiência da Praça da Sé serviu como aprendizado para Ascânio, tanto no que diz respeito ao material empregado no processo criativo-constutivo quanto em relação à escala da obra. A partir da experiência de São Paulo, o alumínio passou a ser utilizado em espaços públicos, até porque, como dito por Ascânio, a madeira e o ferro não resistiriam às condições adversas desses ambientes abertos. Esse aprendizado foi incorporado na obra *Módulo 8.4*, instalada na esplanada do Edifício Argentina na Praia de Botafogo, Rio de Janeiro (Imagem 04). A escultura, bem recebida pela crítica, foi incluída na lista dos “10 trabalhos que você não pode deixar de ver na cidade”, como resultado de uma pesquisa realizada pelo jornal O Globo em 2007:

Fiquei preocupado com a altura dos prédios. Não podia confrontá-los. Os arquitetos do prédio, quando me chamaram para apresentar o projeto, queriam que eu fizesse uma escultura com tendências para a verticalidade acompanhando os prédios e as palmeiras. Consegui convencê-los

a colocar uma escultura mais horizontal que se esparramasse no chão, para evitar o confronto com a verticalidade dos prédios e para dialogar com o entorno. Falei da minha experiência com a Praça da Sé e eles concordaram. Essa escultura está montada no mesmo piso de granito comum aos pedestres. Parece que desceu do pedestal para dialogar com as pessoas que passam diariamente pelo local. (apud HERKENHOFF, 2012, pp. 163-164)



Imagem 04 – Ascânio MMM, *Módulo Rio (Módulo 8.4)*, 1971-1983. Alumínio pintado, 350 x 600 x 450 cm. Instalada no Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro) (Foto: Wilton Montenegro)

Outra obra de Ascânio MMM com grande visibilidade nas ruas da cidade do Rio de Janeiro é *Módulo 6.5*. Pensada inicialmente para ser instalada na Avenida Chile, em frente à catedral da cidade, a obra enfrentou a resistência do cardeal da cidade, Dom Eugênio Sales. A obra havia sido doada pela organização do Encontro Ibero-latino-americano de Associações Comerciais, que acontecia na cidade, seguindo uma tradição da organização do Encontro em diferentes cidades. A obra acabou por ser instalada em 1997 no início da Avenida Presidente Vargas, na Cidade Nova, em frente à sede da Prefeitura do Rio de Janeiro, sendo assim recebida pelo crítico de arte Wilson Coutinho, escrevendo à época para o jornal O Globo:

Uma ondulação branca feita com perfis de alumínio pintado repousará a partir de hoje [12/5/1997], às 16h, em frente à sede administrativa da Prefeitura, no Centro. Com seus nove metros de comprimento e 110 metros cúbicos de volume, ela pode ser considerada a maior escultura contemporânea nas

ruas da cidade. [...] Antes de ser escolhido o local definitivo onde estará sua escultura pública, ela foi pensada para ser posta em frente à Catedral do Rio de Janeiro. A Igreja, sem criticar a obra nem o trabalho do artista, preferia que lá ficasse uma estátua em homenagem à visita do Papa. Mesmo sem solicitar, Ascânio teria ganhado um presente dos céus. (1997, pp. 1, 3)

A experiência acumulada com a instalação dessas três obras nos espaços públicos, diante de seus sucessos e fracassos (Praça da Sé, 1979; Centro Empresarial Rio, 1983; e Centro Administrativo da Prefeitura do Rio, 1997), levaram Ascânio a afirmar em 2009 que “há uma distância entre a obra exposta em museus – espaços fechados – e espaços abertos. A sensação que eu tenho é que, no primeiro caso, a pessoa vai ao seu encontro [encontro da obra], e no segundo, a obra vai ao encontro da pessoa”. (apud HERKENHOFF, 2012, p.164)

As pessoas que circulam pelas cidades contemporâneas parecem ter uma forma curiosa de estabelecer algum tipo de familiaridade com as obras de arte instaladas nos espaços públicos. Não raro, acabam por rebatizá-las com apelidos, como no caso da obra de Ascânio instalada no Centro Empresarial Rio, Botafogo, Rio de Janeiro, que ficou conhecida como a “saia de Marilyn Monroe”, em uma alusão à famosa cena do cinema estadunidense do final da década de 1950.

De qualquer maneira, Ascânio reconhece a importância dos espaços públicos como lugar para a arte. Ele ponderou que “minha obra se tornou mais conhecida através das oito esculturas em espaços públicos do que através das dezenas de exposições de que eu participei em museus e galerias” (apud HERKENHOFF, 2012, p.163). Através desse diálogo da obra de Ascânio com os espaços da cidade do Rio de Janeiro, podemos entender como a ocupação desses espaços públicos com obras de arte é importante tanto para a arte quanto para a sociedade. Neste sentido, a escultura, por sua materialidade e resistência nos embates com as condições atmosféricas (chuva, sol, maresia, vento etc.), parece oferecer as melhores condições para que ideias de arte sejam apresentadas a parcelas da sociedade que não frequentam ou transitam pelos museus e galerias de arte.

Interessante ressaltar que Ascânio se referiu a esses espaços públicos e semipúblicos como espaços abertos a todos os tipos de experiência e de vivências, espaços de encontro com aqueles e com aquelas que não iriam aos “espaços fechados”, ao se referir a museus e galerias. Portanto, parece relevante pensar a escultura como a arte que elege o espaço público das cidades como seu lugar de excelência, de maneira que a arte vá “ao encontro da pessoa”, ao encontro de muitas pessoas que se deslocam entre as diferentes regiões das cidades. No caso do Rio de Janeiro, no deslocamento da Zona Norte (e mesmo da Zona Sul) para o Centro da cidade e que se deparam com a escultura *Módulo 6.5* (Imagem 05), com seus 110 m³, a anunciar a Cidade Nova (seja lá o que isso se dê a entender nos dias de hoje).



Imagem 05 – Ascânio MMM, Módulo 6.5, 1970–1997. Alumínio pintado, 300 x 900 x 450 cm. Instalada em frente ao Centro Administrativo São Sebastião, Prefeitura do Rio de Janeiro (Foto: Wilton Montenegro)

As oito obras escultóricas de Ascânio MMM (e poderiam ser muitas mais) instaladas em diferentes pontos da cidade do Rio de Janeiro, conforme mencionado pelo artista, demonstram o rigor e o vigor da obra do escultor, assim como o lugar que Ascânio MMM ocupa na história da escultura brasileira contemporânea, sendo irrefutavelmente seu nome mais destacado na atualidade. Além disso, essas obras revelam a pertinência e a relevância para que, cada vez mais, os espaços públicos das cidades contemporâneas se afirmem e se consolidem como o lugar da escultura e das práticas artísticas.

Notas

¹ Ascânio MMM: “Cheguei aqui de navio. Quando o comandante anunciou que estávamos entrando no Rio de Janeiro, e eu olhei aquela escultura fantástica que é o Pão de Açúcar, me derreti. Era 1958, e a cidade estava na fossa porque perderia a condição de capital da República. Mas, ao mesmo tempo, havia a efervescência do movimento estudantil, as galerias de arte ainda expunham um pouco do neoconcretismo, os parangolés do Hélio Oiticica provocavam polêmica, o trabalho de Lygia Clark impressionava... Eu tinha 16 anos e me apaixonei pela cidade.” (XEXÉO, 2012, p. 36)

² KAPROW, 2006, p. 45: “Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60”.

Referências

- CRIMP, Douglas. Redefinindo a especificidade da localização. In: CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COUTINHO, Wilson. Uma nova onda no centro da cidade, O Globo, Segundo Caderno, páginas 1; 3, 12/5/1997.
- COUTINHO, Wilson. Sem título [texto para a exposição individual de Ascânio MMM no Instituto de Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro, de 22 de novembro a 13 de dezembro de 1989], 1989.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Tilted Arc and the Uses of Democracy. In: DEUTSCHE, Rosalyn. Evictions: Art and Spatial Politics. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996, p. 257-268.
- EHRlich, Ken; LABELLE, Brandon (Org.). Surface Tension: Problematics of Site. Berlin: Errant Bodies, 2002.
- GUILAYN, Priscila. Trocando o escritório pela liberdade. O Globo, Jornais de Bairro, página 8, 15/5/1997.
- HERKENHOFF, Paulo. Ascânio MMM: poética da razão. São Paulo: BEI Comunicação, 2012.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock [1958], In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. Escritos de Artista: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 37-45.
- KAYE, Nick. Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. Londres: Routledge, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, v. 15, n. 17, p. 128-137, 2008.
- KWON, Miwon. One place after another: site-specificity art and locational identity. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.
- LIPPARD, Lucy R. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 1997.
- MAUAD, Isabel Cristina. Pirâmides enigmáticas. O Globo, Segundo Caderno, página 1, 20/11/1989.
- MMM, Ascânio. Ascânio MMM. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estudio, 2005.
- MORAIS, Frederico. Ascânio MMM, um escultor entre o rigor da arquitetura e o fascínio do barroco. O Globo, Segundo Caderno, página 42, 26/8/1976.
- XEXÉO, Artur. Um carioca que brilha na arte com sotaque de português. O Globo, Matutina, Rio, página 36, 12/8/2012.

Soterramento e emergência no cemitério da Praça da República em Belém/PA

Soterramiento y emergencia en el cementerio de la Plaza de la República de Belém/PA

Tiago Samuel Bassani

Universidade Federal do Pará
tiagobassani@ufpa.br

Resumo

Este texto apresenta reflexões a respeito do cemitério que existiu no terreno onde foi construída a Praça da República, na cidade de Belém/PA, a partir da compreensão de um possível soterramento de existências anteriores a este equipamento urbano que sugerem aos estudiosos interessados no campo de encontro entre arte e urbanidade atual, a urgência em conceber ações de caráter investigativo poético e histórico para revolver o passado e circunscrever outros contornos futuros para aquele lugar urbano. Para tanto, o presente estudo apresenta uma concisa perspectiva histórica articulada à concepção de antimonumento, operada por meio das artes visuais.

Palavras-chave: Antimonumento; Praça da República; Cemitério da Campina; Amazônia Paraense.

Resumen

Este texto presenta reflexiones acerca del cementerio que existió en el terreno donde se construyó la Plaza de la República en la ciudad de Belém/PA desde la comprensión de un posible soterramiento de existencias anteriores a este equipamiento urbano y que sugieren a los estudiosos interesados en el campo de encuentro entre arte y urbanidad actual, la urgencia en concebir acciones de carácter investigativo poético e histórico para revolver el pasado y circunscribir otros contornos futuros para ese lugar urbano. Para tanto, el presente estudio presenta una concisa perspectiva histórica articulada a la concepción de antimonumento, en la intención de operacionalizarla a través de las artes visuales.

Palabras clave: Antimonumento; Plaza de la República; Cementerio de la Campina; Amazonia Paraense.

Situação e reaparição

Em uma noite quente do final de semana, num bar de encruzilhada chamado “Klandestino”¹, fui achado por uma figura muito peculiar: um rapaz, que vestia roupas de ciclistas e portava um rádio megafone, tentava vender-me um fanzine sobre seu trabalho a respeito da Praça da República, na cidade de Belém/PA. Junto do material ele me ofereceu um passeio guiado a pé, vulgo *walking tour*. Entre propostas de vendas e serviços de guia turístico ele foi me dando mais informações sobre as *belezas* da praça. Foi por meio de duas ou três palavras, à título de curiosidade, que soube que o local abrigou, em tempos passados, um cemitério onde enterravam pessoas escravizadas e empobrecidas em covas rasas.

Minha memória da noite se desfez das informações dos atrativos da praça. O *zine*, o nome e o contato do autor se tornaram desconhecidos. Restou somente uma forte inquietação da ação aleatória do tempo e da existência que fazia reaparecer, de novo, os mortos desconhecidos, e mais uma vez esse assunto me convocava à ação e à reflexão. A persistência daquele pensamento me fez visitar a praça diariamente, durante uma semana inteira, em turnos distintos.

Nos dias em que estive no espaço, observei, caminhei cauteloso, respirei pesado. Nas andanças pela praça percebi que o passeio público é formado por muita participação popular. Ao longo dos dias, durante toda a semana, a praça serve como um “quintal” dos grandes edifícios do bairro da Campina e dos seus arredores, tal qual um arejado terreno. Observei que os passeios com pets, crianças, os exercícios e a “pegação”², movimentam o tempo e a energia daquele espaço em turnos diferentes. Uma miscelânea de desejos aplicadas naquele chão. Aos domingos a cena belenense amplia a circulação da praça e leva centenas de pessoas para a feira. É uma festa.

Circulando por diversas vezes na praça pude sentir que os ventos frios da Europa (especialmente o francês) em sua simbologia, ainda rondam aquela redondeza. O “ar da graça” de uma aristocracia colonial resiste impregnado nas intimidantes construções e monumentos (especialmente o “Monumento à República”)³ que se erguem como um peso sobre as pedras portuguesas, os pisos hidráulicos e o concreto. Elas selam um aterramento do passado e da memória das pessoas que ali estiveram/estão soterrados. Elas parecem querer “colocar uma pedra no assunto”.

Esta compreensão proporciona uma emergência poética investigativa em depreender ações que possam revelar de algum modo as razões pelas quais o histórico não repercute no atual espaço o seu passado, de maneira íntegra. Com essa questão em mente, este texto propõe-se a executar acordos entre áreas de lucidez da memória e das simbologias do lugar e manobras possíveis para se compreender um caminho aberto que a poética pode bem ocupar.

Deste modo, a partir desta reaparição, instauro as primeiras inquietações, que se desdobram posteriormente, a uma concepção que analisa a Praça da República por intermédio dos conceitos de monumento e de antimonumento. Nesta investida, leva-se em consideração questões históricas, sociais e culturais, sob uma perspectiva crítica da arte e da política, pela qual sou reconvocado logo na sequência de ter tratado dos mortos desconhecidos em pesquisa anterior. (BASSANI, 2021).

Relações históricas e soterramentos

Abrem vias, encaçam terrenos, constroem suntuosas edificações numa ânsia pelo desenvolvimento. As façanhas do desejo colonial, advindas desde a tomada do nosso território, até ganhar mais força no século XIX, com a chamada *Belle Époque*⁴ fez crescer tal qual erva daninha no cerne da sociedade, uma aristocracia com um comportamento social que visava equiparação social e cultural à Europa (COELHO, 2016, p. 34), sem se preocupar com as condições e necessidades de vida locais.

O sistema econômico, político e cultural que se estabelecia com suas bases em dependências hegemônicas marcaram, desde muito tempo, abismos entre classes. O *frisson* da cultura européia enraizada nos nossos terrenos não eram para todos. A estratificação social que já estava alocada desde as invasões originárias do país criou uma nobreza favorecida, em detrimento à uma população de desafortunados e empobrecidos.

Os espaços da cidade de Belém, entre 1883 e 1886, eram demarcados por tais cisões econômicas, sociais e culturais. Os que detinham riquezas moravam nas terras mais altas enquanto os empobrecidos ocupavam as áreas baixas e alagadas (RODRIGUES et al., 2018, p. 4). Junto das desigualdades, a população como um todo vivia crises sanitárias em decorrências de doenças e epidemias (MIRANDA et al., 2015). Nestas condições não há inconveniente em reiterar que os empobrecidos morriam em maior número, uma vez que não tinham acesso e recursos à saúde.

Pela necessidade de um cemitério para os desfavorecidos e os escravos, a Travessa dos Mirandas (atual Avenida Presidente Vargas) foi prolongada mata adentro e, em sua ponta terminal, abriu-se enorme clareira para tal fim. Inicialmente, enquanto era usado como cemitério, a população chamava-o Largo da Campina. (SOARES, 2009, p. 29) grifo nosso.

Soares assinala a condição dos lugares segmentando o espaço daquele período da cidade de Belém, pela implicação da necessidade de enterrar os desafortunados (empobrecidos) e os escravizados. Para tal suprimento, como evidencia ela, *abriu-se enorme clareira*. Desmataram e depois enterraram mais adiante da beirada da rua por onde as *caravanas* passavam. É possível assim identificar uma separação de espaços e lugares de ocupação, ou seja, quem estava abaixo ou acima da terra.

Aproveitando o largo aberto e considerando sua distância do núcleo habitacional, o governo da colônia construiu ali um depósito de pólvora e armamentos, retirando do forte seus estoques e os transferindo para o novo local. Seu nome mudou, então, para Largo da Pólvora, depois Praça Dom Pedro II e hoje Praça da República. Com o cemitério e o depósito de pólvora, o movimento na Travessa dos Mirandas tornou-se constante, permitindo um crescimento maior ao já então chamado bairro da Campina. (SOARES, 2009, p.30)

A construção de um cemitério e de um depósito de pólvora tinham mesmo propósito. De acordo com o que afirma Soares, podemos compreender que a instalação neste espaço traria *movimento* que serviria ao *crescimento* do bairro e conseqüentemente da cidade. Neste ponto de vista, os empobrecidos e escravizados mortos serviram à uma demanda desenvolvimentista que aquela sociedade buscava.

Percebe-se assim, antes mesmo de um contexto de morte aplicado a esta espacialidade, que os desfavorecidos e os povos escravizados também não circulavam com autonomia. A cidade que se constituía não era acessível para todos. Nesta percepção, compreendemos que ainda exista um espectro, que paira sensivelmente sobre os pontos da cidade, do higienismo oriundo de uma estrutura de poder e aniquilação de classe, gênero e etnia. Esta não é uma particularidade da cidade de Belém/PA, mas da maior parte das capitais de estados advindos das capitanias hereditárias. A tentativa de banir e varrer os corpos dos povos indesejados já é conhecido pela história.

A ação higienista⁵ no país apresentou como um plano encarregado de varrer as pessoas recusadas para *debaixo do tapete*. Esta é a extensão, como um dos tentáculos, das missões ditas *civilizatórias europeias*, justificadas pelo espectro da saúde pública e do cuidado. Tal processo higienista aplicou-se de maneira dura que e adentrou as paredes das casas, eliminou das ruas os empobrecidos e aterrou os povos desfavorecidos e escravizados. Neste caso, em específico, enterrou os mortos no cemitério do Largo da Campina e transferiu compulsoriamente, para os locais mais afastados possíveis do centro, os considerados indigentes que ainda estavam vivos.

Nesse processo de construção de uma sociedade moderna, a pobreza e a indigência eram consideradas um desvio aos preceitos estabelecidos como “civilizados”. A solução encontrada foi retirar a mendicância do convívio social, do centro da cidade e das proximidades da classe dominante [...] (MIRANDA et al., 2015, p. 531).

Tais ações fizeram parte de um plano político com intuito de comparação a um modelo civilizatório que se instituiu não só em Belém, mas em outras capitais, a partir da passagem do século XIX para o XX num espectro de vida cultural hegemônica que ditado pela economia. Especificamente em Belém,

Olhando a questão pelo prisma político, a administração de Belém, nas mãos do Intendente Antônio Lemos (1897-1912) e a do Estado, entregue sucessivamente a Justo Chermont (1889-1891), Lauro Sodré (1891-1897) e Augusto Montenegro (1901-1909), foram administrações cujos investimentos na condução do cenário público de Belém tornavam a cidade, progressivamente, no que seria a chamada Paris nos Trópicos. (COELHO, 2016, p. 35)

A adoção de um termo de equiparação pela nomenclatura e reconhecimento de um espaço de mimese europeia, e posteriormente norte americana, apresenta uma administração política que promovia suas ações mediadas pelo ensejo de ser, mesmo não sendo. Muito embora, parecia não ficar evidente que existia uma diferença radical entre a administradora e sua colônia. Uma tentativa de correlação que parodiava um sistema de vida pouco inclusivo, que desconsiderava os aspectos locais.

Operações em antimonumento

A partir das condições históricas apresentadas, que congregam uma severa segregação social e violentas ações higienistas implementadas na cidade, opera-se nesta pesquisa uma reflexão sobre a Praça da República desde os conceitos de monumento (LE GOFF, 2013) tentando a

uma reflexão que compreenda o espaço por um viés de antimonumento (SELIGMANN-SILVA, 2016) e uma relação com a decolonialidade (MIGNOLO, 2021).

Neste ponto, duas importantes questões circundam os pensamentos e apresentam-se abertas: Será o passado passível de recuperação? Conseguiremos alguma reparação por intermédio de ações artísticas que recomponham a memória dos esquecidos?

A evidência histórica e os vestígios que a ação perniciosa do poder não conseguiu apagar me chamam (e nos chamam) às operações. Neste momento, opero na possibilidade de se pensar sobre o espaço por meio da instauração de um antimonumento para abrir os caminhos pela arte. Retomar e marcar os acontecimentos a fim de criar um possível imaginável terreno que pode estar em relação com um pensamento decolonial.

As mudanças de denominação e designação (Largo da Campina, Cemitério da Campina, Largo da Pólvora, Praça Pedro II e atualmente Praça da República) pressupõem a necessidade de renomear os espaços urbanos e remodelar sua função, apresentando uma inserção política que prevê creditar à ele uma qualidade, a fim de que seja reconhecido pela instauração de um nome, alinhado à um evento de grande natureza histórica e um fim, que apresenta as características de recreação de uma praça pública.

Estabelecida, a Praça da República, já pela nomeação, serve à memória da Proclamação da República que marca ação política do ano de 1889. Atrelar o nome da praça ao evento histórico pode ser compreendido como uma tentativa de suplantar o passado e criar para aquele espaço uma nova memória, talvez, na tentativa de retirar a visão negativa e recobrir acontecimentos de violências.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 2013, p. 523).

A partir do excerto anterior considera-se que o resultante de um passado inscrito documentado ou monumentalizado corresponde diretamente à perspectiva dos que operam com poder. Estes podem ser contaminadas por intenções segregacionistas. Compreendemos a existência de manobras para que a história seja contada desde um determinado ponto de vista.

Deste modo, o pressuposto que apresento neste texto como objeto principal emerge com força: o cemitério no Largo da Campina foi encoberto pela instauração da Praça da República e conseqüentemente foi historicamente esmaecido. A fundação de uma praça com o fim de *melhorar* a qualidade de vida de uma urbe consistiu, nesta perspectiva, numa tentativa de transverter o passado numa atualidade que enterrou as ocorrências locais.

Le Goff (2013, p. 535) apresenta-nos que uma memória coletiva, constituída pelos documentos e monumentos, não pode ser tomada por um raciocínio ingênuo. Alerta-nos o autor que é preciso cautela para analisar e agir por intermédio das desestruturas e desmontagens do que é conhecido e historicamente considerado, a fim de buscar criticidade, levando em consideração outras narrativas *econômica, social, jurídica, política, cultural, espiritual e sobretudo enquanto instrumento de poder*.

Este assentamento pode assinalar relação com uma ação antimonumento compreendida por Selligmann-Silva (2016) como um trabalho de lembrar e resistir numa radical mudança do papel da memória que assinala o tempo a partir da Segunda Guerra Mundial e a memorização dos mortos de Auschwitz. A produção artística, no contexto do autor, insere-se como inscrição de uma memória invertida no intuito de desvelar outras histórias que podem constituir contornos na memória estabelecida.

A inversão da memória, que desvela violências e seus violentados em detrimento ao determinismo de um passado historicamente amenizado e criado, pode ser considerada uma ação em revirada atualmente compreendida em condições de compor uma urdidura com um *giro decolonial*⁶, visto que o passado colonial pelo qual passamos enquanto povos assaltados, principalmente os países da América Latina (GALEANO, 2010) faz emergir estudos de uma atualidade crítica, que busca reconstituir uma memória da violência, talvez, com fins de reparação (se isso é possível, não sabemos).

Um pensamento que se desdobra, portanto, em uma tentativa de ruptura com as estruturas de poder e a manutenção de uma

[...] “civilização da morte”, oculta sob a retórica da modernização, da prosperidade e da melhoria das instituições modernas (por exemplo, democracia liberal e uma economia impulsionada pelo princípio de crescimento e prosperidade) [...] (MIGNOLO, 2021, p. 27)

A situação de consciência sobre o cemitério da Praça da República juntada à linha de pensamento traçada neste texto desde o entendimento do conceito de monumento como material da memória coletiva e da história (LE GOFF, 2013), passando pela concepção de antimonumento consubstanciadas em ações de artistas (SELLIGMANN-SILVA, 2016) até uma possível consciência decolonial (MIGNOLO, 2021) pode aguçar um desígnio por contágio que invoca-nos à ação.

Deste modo, entende-se a escrita deste texto como uma primeira tratativa do assunto na tentativa de mexer e poder mudar algumas pedras dos seus lugares, agindo e coexistindo com o fazer artístico que desenrolará trabalhos em cadeia como proposta de ocupar o campo escritos e imagéticos afinados para contornar outras histórias na presença de outros passados.

Emergências e Solicitações

As reflexões conduzidas neste texto se fazem por um fluxo de consciência e emergência na rememoração daqueles que debaixo das pedras estiveram/estão enterrados forçadamente pelos poderes instituídos. Os que não conhecemos, mas existem. Nestes tempos, não foram poucas as vezes (enquanto sozinho, geralmente a noite) que o pensamento me cobria na dúvida: será que ainda existem corpos debaixo dos pavimentos da praça?

Confabulo, por meio da escrita, algumas possibilidades de entendimento e de desvelamento dentro do desígnio para o qual me proponho enquanto professor e artista, nas articulações conceituais e políticas e nas operações artísticas que podem se desdobrar a partir das condições sobre a qual sou reconvocado. Uma primeira ação num intuito de retirar a *pedra do assunto* por uma atuação que possa incorporar o espaço monumental da Praça

da República e transpor seu histórico encoberto, quase extinto, à uma rememoração na forma de antimonumento.

Estas são reflexões tecidas sem remoer desalento, compostas por compreensões dos estados críticos do passado no intuito de reclamar a emergência de desvelar sua nuance soturna de um histórico aniquilador, que há muito foi solidificado, que pode ser corroído para ser constituído a partir das questões emergidas.

As revisitações históricas nas referências encontradas perfazem um complexo cenário que desencadeia uma série de problemas no desdobramento da colonização. Um conjunto de intempéries germinado no âmago de uma sociedade rachada (política, social e culturalmente) que a arte (instituída como modelo, principalmente naquele período) não conseguiu aglutinar e tampouco amenizar.

A espinhosa condição histórica confrontada pela análise da Praça da República a partir do conceito de monumento, à luz do pensamento que empreende sobre ela uma perspectiva de instaurá-la como antimonumento, apresenta-se de maneira factível para o exercício em dupla exposição (que interpela o assunto por diferentes conceitos e perspectivas e maneja com eles dentro de um campo articulado) para conduzir incisivos movimentos.

No momento de encerrar o que foi composto até aqui, rememoro as questões abertas em um lugar onde o passado não possa ser somente recuperado, mas reconfigurado a partir das emergências que foi soterrado. As reconfigurações precisam ser amparadas pela recriação de outros caminhos que possam figurar as existências menosprezadas, neste sentido há inserção de força na criação artística e na fundamentação dos seus processos na sociedade como modo de intervir nos fundamentos do que se sabe e do que se conta. Neste sentido, a reconfiguração de uma memória é possível quando munida de elementos que a subsidiem, tal qual as matérias que fundamentou a história como nos contaram.

Notas

¹ O bar “Klandestino” situa-se na rua Veiga Cabral e estende suas cadeiras para a Praça Coaracy Nunes formando um triângulo que aponta para uma encruzilhada das ruas da Cidade Velha de Belém/PA e nos direciona para a Praça da República. <https://goo.gl/maps/eBFVzLu6R4QoNe4F6>

² Pegação é um termo utilizado pela comunidade LGBTQIA+ para exemplificar comportamento com intenção sexual e de encontro.

³ O “Monumento à República” é uma construção de vinte metros, foi inaugurado em 15 de novembro de 1897, realizado por Michele Sansebastiano para comemoração do primeiro aniversário da implantação do regime republicano no país.

⁴ A Belle Époque paraense marcava sua base econômica no ciclo da borracha. Tal condição anexou ainda mais a Amazônia à uma relação de dependência com a Europa. (COELHO, 2016, p. 35)

⁵ Em Belém, as ações higienistas tinham poder do intendente Antônio José de Lemos, que era um entusiasta da Europa e implementou o que considerava como modelo de civilização. Deste modo, ditava os hábitos das pessoas e de suas casas, comportamento e movimentos. Lemos governou Belém entre 1843 e 1913, e é analisada sob uma ótica de uma figura que despertou sentimentos de contradição. (SARGES, 1998).

⁶ Giro Decolonial refere-se a um termo cunhado por Nelson Maldonado-Torres. (MIGNOLO, 2010).

Referências

- BASSANI, Tiago Samuel. Aos que desconheço: os mortos desconhecidos pela perspectiva das artes visuais. 2021. 240 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.
- COELHO, G. M. Belém e a Belle Époque da borracha. *Revista Observatório*, v. 2, n. 5, p. 32-56, 25 dez. 2016. Disponível em <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/2891> acesso: 28/07/2022.
- GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008 disponível em http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf Acesso: 18/08/2022.
- MIRANDA, Cybelle Salvador et al. Santa Casa de Misericórdia e as políticas higienistas em Belém do Pará no final do século XIX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.22, n.2, abr.-jun. 2015, pp.525-539.
- RODRIGUES, Roberta. et. al. Urbanização das baixadas de Belém-PA: transformações do habitat ribeirinho no meio urbano. *Anais do XV ENAPUR*. V.15 n.1. 2013. Disponível em: <https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/261> Acesso 06/08/2022.
- SARGES, Maria de Nazaré. Memórias do “velho” intendente: Antonio Lemos -1969 – 1973, Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumento: trabalho de memória e resistência. *Seligmann-Silva, M. Psicologia USP*, 27(1), pp. 49-60.
- SOARES, Elizabeth Nelo. (org.). *Largos, coretos e praças de Belém – PA*. DF: Iphan / Programa Monumenta, (Roteiros do Patrimônio; 5). 2009.

Direito à memória e à desobediência: a performance urbana como prática descolonizadora na América Latina/Abaya Yala

Derecho a la memoria y desobediencia: la performance urbana como práctica descolonizadora en América Latina/Abaya Yala

Eduardo Bruno Fernandes Freitas

Universidade Federal do Pará
eduardobfreitas@hotmail.com

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de debater as capacidades de se criar contradispositivos históricos por meio de ações de performance urbana, a partir da aproximação de dois trabalhos, um realizado no Peru e outro no Brasil, respectivamente: *Lava la bandera* (2000) do Colectivo Sociedad Civil e *Devolta* (2020) de Diambe da Silva. Para tanto, o estudo fundamenta-se em autores que debatem os processos de colonização na América Latina/Abaya Yala, entre eles: CASIMIR (2018), GALEANO (2019) e PORTO-GONÇALVES (2022), juntamente com textos escritos pelos próprios artistas sobre os trabalhos analisados. Este artigo faz parte da pesquisa de doutoramento que vem sendo desenvolvida pelo autor deste texto junto à Universidade Federal do Pará, sendo um desdobramento da tese que direcionada à performance urbana enquanto formulação de contradispositivos de emancipação, contravenção política e fabulação de mundos outros por parte de populações historicamente subalternizadas.

Palavras-Chaves: Lava la bandera – Colectivo Sociedad Civil; Devolta – Diambe da Silva; Performance urbana; contradispositivo histórico.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo discutir las capacidades de creación de contradispositivos históricos através de acciones de performance urbana, a partir de la aproximación de dos obras, una realizada en Perú y otra en Brasil, respectivamente: *Lava la bandera* (2000), de la Sociedad Civil y *Devolta* (2020), de Diambe da Silva. Para ello, el estudio se apoya en autores que debaten los procesos de colonización en América Latina/Abaya Yala, entre ellos: CASIMIR (2018), GALEANO (2019) y PORTO-GONÇALVES (2022), junto a textos escritos por los propios artistas de las obras analizadas. Este artículo forma parte de la investigación de doctorado que está desarrollando el autor de este texto en la Universidad Federal de

Pará, siendo una derivación de la tesis dirigida a la performance urbana como formulación de contradispositivos de emancipación, contravención política y fabulación de otros mundos por poblaciones históricamente subordinadas

Palabras clave: Lava la bandera – Colectivo de la Sociedad Civil; Devolta – Diable da Silva; performance urbano; contradispositivo históricos.

Como se destrói um povo? Como é possível implantar uma cultura sobre uma outra cultura? Como criar uma triagem de valor onde a cultura do colonizador se sobrepõe a qualquer cultura pré-existente e se torna a dominante? Essas questões, que dão início a este texto, são disparadoras para observarmos com detalhe as duas imagens que se seguem, principalmente, se partirmos do ponto de que ambas são imagens de praças centrais construídas durante o processo de colonização da América Latina/*Abaya Yala*.¹



Imagem 01 –Plaza Mayor (Zócalo, Cidade do México, México) Fonte: <https://local.mx/ciudad-de-mexico/plaza-mayor-zocalo/>



Imagem 02 – Plaza Mayor (Plaza de Armas, Peru) Fonte: <https://www.museosdelima.com/plaza-de-mayor-plaza-de-arms/>

As imagens anteriores são registros das praças centrais na Cidade do México (México) e em Lima (Peru), respectivamente. Contudo, não apenas nesses dois exemplos, mas certamente em tantos outros na América Latina, é possível ver como a invasão/colonização desse território é um processo que se deu tanto nos corpos, quanto nas mentalidades e nos espaços/territórios físicos. Na imagem 01, *Plaza Mayor (Zócalo)*, podemos ver uma monumental construção do processo da colonização e assim como nos aponta o jornalista Eduardo Galeano (2019):

Hoje em dia, no Zócalo – a imensa praça desnuda no centro da capital do México –, a catedral católica se levanta sobre as ruínas do templo mais importante de Tenochtitlán e o palácio do governo está localizado em cima da residência de Cuauhtémoc, o chefe asteca enforcado por Cortez (p.40).

Essa edificação e urbanização da Cidade do México, que data do século XVI, simboliza a conquista do território e, também, a afirmativa da potência destrutiva da colonização por meio da implantação de uma das maiores cidades fundadas pelo império espanhol nas Américas, durante as invasões europeias. Nessa arquitetura de dominação, podemos ver que os diversos poderes instituídos pelo colonizador: religioso, político e econômico, estão encarnados na arquitetura da praça, ou seja, esse local pode ser lido como uma alegoria ao domínio espanhol imposto aos povos e territórios locais. É pertinente ressaltar que, no centro da praça, há também uma enorme bandeira do México, símbolo este criado a partir da ideia de estado-nação também imposto pelo imaginário europeu.

Espaços arquitetônicos como esses, não são incomuns na paisagem da América Latina e, mesmo que nem sempre construídos diretamente sobre os escombros de uma edificação dos povos autóctones, há muito sangue e suor dos povos escravizados e colonizados fazendo a “liga” entre um tijolo e outro. Foi exatamente através do processo de ruptura brusca com o que aqui já existia, em toda sua diversidade e complexibilidade, que se formulou a ideia de um novo mundo enquanto um território aculturado que necessitava ser civilizado. Contudo,

antes da chegada dos invasores europeus, havia no continente uma população estimada entre 57 e 90 milhões de habitantes que se distinguiam como maia, kuna, chibcha, mixteca, zapoteca, ashuar, huaraoni, guarani, tupinikin, kaiapó, aymara, ashaninka, kaxinawá, tikuna, terena, quéchua, karajás, krenak, araucanos/mapuche, yanomami, xavante, entre tantas nacionalidades e tantos povos dele originários (PORTO-GONÇALVES, 2009, p.26).

A contrapelo de toda a monocultura discursiva, simbólica e material da história da América Latina, na qual o processo de apagamento se constitui como um modo de apresentar uma única versão dos fatos e negar qualquer ponto que não seja pertinente as narrativas históricas europeias, há outros fazeres históricos que fizeram/fazem passar narrativas outras apesar das tecnologias de silenciamento, censura e morte impostas pela colonização. Trata-se de construções de narrativas que sobreviveram e sobrevivem, formulando perspectivas históricas partir de outras lógicas de narrar o tempo e o espaço.

Há outros enfoques, outra história, outro tempo e destino. Uma perspectiva diferente da dos descobridores. Não contrário da história. É também história, a dos que sofreram por causa da evolução dos que se apropriaram de “sua” história: a história dos que foram “descobertos” (CASIMIR, 2018, p.16. tradução nossa).²

Posto isso, no exercício de contribuir para a formulação de outras histórias, partimos para a análise da imagem 02. Com esta, não pretendemos comparar o quanto a estrutura da *Plaza Mayor* de Lima – originalmente praça da cidade pré-hispânica de Lima, fundada em 1535 pelo colonizador Dom Francisco Pizarro como a nova capital do Peru – é parecida com a da Cidade do México, ou como seus processos históricos de formulação são semelhantes devido à colonização hispânica. Ao contrário disso, o que nos interessa trazer é o fato de que a *Plaza Mayor* de Lima, mesmo com todo processo histórico de colonização impregnado em sua arquitetura, tem inspirado ações artísticas de performances urbanas que surgem como exercício de reciclagem de arquiteturas do passado, reconhecidas aqui, neste estudo, como contradispositivos³ históricos.

Para pensarmos sobre as relações entre a colonização da América Latina, a arquitetura urbana e a performance enquanto contradispositivo histórico, trazemos, primeiramente, o trabalho *Lava la bandera* (2000), do Colectivo Sociedad Civil⁴ (CSC), como um exemplo de exercício performático de cidadania ativa, articulado para além do Estado, das agendas eleitorais e da imaginação política vigente. Trabalhos de ações urbanas como este, ao inventarem possibilidades outras de se vivenciar o espaço e de compartilhar a vida pública, inserem, enquanto corpos historicamente apagados pelo processo civilizatório/colonizador, outras cargas simbólicas como processo de reapropriação das arquiteturas postas e da vida pública determinada a partir da colonização.



Imagem 03 – Performance “Lava la bandera” (2000) do Colectivo Sociedad Civil. Fonte: <https://proa.org/eng/exhibition-accion-urgente-obras-sala-2-1.php>

Nessa ação, que aconteceu em 2000, é possível ver como uma experiência artística radicalmente compartilhada torna-se um exercício imaginativo e vivencial tão comunitário, que chega a renunciar a própria dimensão da arte como costumeiramente é entendida. Nas palavras de Gustavo Buntnix, um dos fundadores do coletivo, podemos entender que:

Lavar a bandeira, é um ritual participativo de limpeza da pátria iniciado pelo CSC sob a relativa proteção da Feira pela Democracia organizada por várias organizações cívicas nos dias 20 e 21 de maio de 2000 no Campo de Marte central. Naquele mesmo 24 de maio, no entanto, apenas quatro dias antes do chamado segundo turno das eleições, o Coletivo assume os altos riscos de transferir a *Lava la bandera* para a *Plaza Mayor* de Lima, repetindo a ação todas as sextas-feiras na piscina colonial, emblemático espaço. Determinante local para a fundação simbólica do sentido redentor postulado pelo ritual, um ato de dignidade dos emblemas nacionais e ao mesmo tempo um gesto propiciatório de transparência e honestidade em um processo histórico marcado por graves e obscuras irregularidades. Os instrumentos litúrgicos são mínimos, mas significativos: água (água lustral), sabão (Bolívar: um soldado patriótico) e bandejas de plástico comuns (vermelhas) colocadas em bancos de madeira rústica (baratos mas dourada: o altar do país, e famosa frase de Antonio Raimondi). Esses elementos aguardam todos aqueles que trazem bandeiras peruanas, de qualquer tamanho, mas feitas de pano, para serem lavadas pelos próprios cidadãos e depois penduradas em cordões até se tornarem o centro simbólico dos poderes estabelecidos (palácio, catedral, conselho municipal) em um gigantesco varal popular (2006, s/p. tradução nossa).⁵

Como descrito, a ação participativa proposta pelo CSC tornou-se um laboratório político de vivência coletiva que, durante um certo tempo, transformou o espaço historicamente controlado pelas forças oficiais, em um lugar de construção de narrativas a partir da população. Essa ação surge, inicialmente, como resposta à tentativa de reeleição de Alberto Fujimori, presidente peruano entre 1990–2000, que, por meio de uma manobra constitucional, tentou e, posteriormente conseguiu, se reeleger para um terceiro mandato. Certamente a realização dessa performance não é capaz de apagar a carga histórica que aquele espaço tem devido a todo o processo de consolidação dos poderes instituídos desde a colonização. Contudo, é inegável que, após essa ação, a praça nunca mais seria a mesma no que diz respeito aos campos simbólicos de resistência criados ao longo da história.

É pertinente destacar que, a potência imaginativa de modos de contravenção aos regimes históricos e políticos estabelecidos, em ações como essa, se constrói através do que a pesquisadora Diana Taylor (2018) denomina por *política da presença*, ou seja:

Uma geração de conhecimento comprometido, como corpos interrelacionados em processo de ser e estar com, caminhar e falar com o outro, com todas as armadilhas, complicações e contradições que isso implica (p.15. tradução nossa).⁶

Um dos possíveis efeitos da *política da presença* é a convocação à partilha da presença entre os corpos que se percebem partícipes das questões envolvidas na ação. Com isso, diferente de uma política representativa, a *política da presença* se constrói no intervalo dos processos de singularidade e pluralidade dos corpos presentes. Uma formulação política em ato a partir da partilha do tempo/ espaço comum e do ser/estar agora com todos. Uma política feita entre as brechas do contato de um corpo com o outro.

Nesse sentido da *política da presença* e do fazer, é que podemos entender também o motivo pelo qual a ação Lava la bandera foi, no mesmo período, diversas vezes reperformada em diferentes espaços do México e, segundo Buntnix:

“Lavar a bandeira é um câncer”, diria Montesinos em alusão ao seu crescimento metastático sem direção centralizada ou organização única. Em meados de setembro não havia praticamente nenhuma cidade em todo o país, nem distrito na imensa Lima metropolitana (oito milhões de habitantes), onde a bandeira não foi lavada ritualmente, assim como em pelo menos vinte comunidades de peruanos no exterior (2006, s/p. tradução nossa).⁷

Seria ingênuo cogitarmos que essa ação, ao longo das inúmeras reperformances, não fosse reprimida pelos poderes institucionalizados. Entretanto, ao usar da força institucional para coibir um protesto visivelmente não violento como esse, as questões que a própria performance suscita, tornavam-se mais visíveis ainda, convocando um urgente debate sobre os possíveis e impossíveis usos do espaço público.

Ações como essa se entrelaçam a processos de reconstrução coletiva das narrativas circulantes no espaço público, ativando uma dimensão coletiva e deliberativa acerca de quais processos históricos queremos construir para a sociedade na qual vivemos. Ao ocupar espaços públicos que são marcos históricos, a performance urbana exercita a reapropriação dos imaginários vigentes (físicos e simbólicos), ao passo que movimenta as compreensões sobre a política e cria/afirma memórias coletivas de resistência, pois, assim como aponta o psiquiatra e filósofo Frantz Fanon: “o conteúdo dos sonhos de um ser humano também depende, no fim das contas, das condições gerais da civilização em que ele vive” (2020, p.119).

Separado por vinte anos na temporalidade histórica e, geograficamente distantes do primeiro caso, trazemos como segundo exemplo de análise a performance urbana Devolta (2020). Criada pelo artista preto e LGBTQIA+, da periferia do Rio de Janeiro (RJ), Diambe da Silva, Devolta é, segundo as palavras do próprio artista:

[...] uma coreografia de encantamento em torno de um espaço público que é a praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Tendo em vista a naturalização da chacina de povos que hoje são

colocados como minoritários mesmo sendo maioria no país, negros e indígenas, no dia 22 de janeiro organizei esse desenho coletivo de um círculo de fogo ao redor da estátua de D. Pedro I. Esse ritual de insurreição dura trinta minutos a partir do momento em que é iniciado e não incorreu em riscos à segurança de pessoas nem de patrimônios, mas age em forma de vibrar alguns símbolos e imagens, que já estavam ali e que tem o fogo como (i)material criador de sentidos. Enquanto trabalho em coletividade, busca negociar a narrativa violenta da história como nos é contada (SILVA, 2020, s/p).

Em uma poética diferente do trabalho anterior, mas possível de ser aproximada devido a usurpação que faz de espaços símbolos da colonização, em *Devolta*, Diambe da Silva monta um círculo de roupas no chão ao entorno da estátua de D. Pedro I, na praça Tiradentes, do Rio de Janeiro (RJ), para que, em seguida, duas pessoas (uma vestida de branco e outra de preto) molhassem as roupas com líquido inflamável e o desenho/emboscada de fogo fosse criado com o uso de um fósforo. A performance teve uma duração média de trinta minutos, a partir do momento em que o fogo é ateado, e aconteceu ao som de *Resplandescence*, de Ventura Profana (cantora negra, travesti e nordestina). Importante destacar que essa ação ocorreu sem causar nenhum prejuízo físico ao patrimônio da cidade, muito menos gerar qualquer dano físico às pessoas que estivessem passando nas mediações da praça Tiradentes durante o momento em que a ação foi executada, sem o prévio aviso ou solicitação oficial de uso do espaço.



Imagem 04 – Performance “Devolta” (2020) de Diambe da Silva. Fonte: <http://cargocollective.com/diambe/Devolta>

Além da estátua de D. Pedro I, primeira escultura pública do Brasil projetada por João Maximiano e executada, em 1862, por Louis Rochet, ser uma referência direta ao processo de colonização, a própria praça Tiradentes, antigo Campo do Polé, local que abrigava um pelourinho no período da chegada da Família Real portuguesa no Brasil, também faz referência aos processos históricos decorridos da colonização. Sendo assim, ao intervir diretamente nesse espaço, Diambe da Silva aciona um contradispositivo que materializa o debate sobre os símbolos da colonização e da escravidão que ainda estão presentes tão fortemente nos espaços públicos de nossas cidades e, como nos afirma, Fanon (2020, p.101): “uma sociedade é racista ou não é”. Enquanto não percebermos essa evidência, uma quantidade enorme de problemas será deixada de lado.

Assim como aponta a pesquisadora e historiadora da arte Pollyana Quintella (2020, s/p), a performance de Diambe da Silva:

Não era sobre destruir o monumento, mas intoxicá-lo com a fumaça preta, dar-lhe um chamado, acrescentar-lhe um novo episódio histórico. Dom Pedro foi brevemente sequestrado, embora ainda protegido pela polícia. A praça está em disputa. Sabendo que não é possível viver num mundo livre de imagens, o gesto reanimou a escultura adormecida, recolocou-a em movimento. De repente, lembramos que o ícone está ali, o que nos desencadeia alguma estranheza. Nesse processo, Diambe cria uma imagem nova para o monumento, torna-a ambígua.

Certamente a ação de Diambe da Silva, realizada em janeiro de 2020, liga-se a um movimento internacional de ações de derrubada e destruição de estátuas de colonizadores, escravocratas e outras figuras polêmicas na construção da história da humanidade. Nesse sentido, tensionar a presença desses símbolos, no espaço urbano, é questionar o legado histórico da colonização que eles ainda insistem em presentificar no cotidiano da vida social contemporânea. Suas presenças não apenas testemunham uma história do que aconteceu, mas também contaminam o tempo presente afirmando e mantendo viva a história narrada pelos poderes instituídos.

Desse modo, podemos afirmar que, assim como a performance do *Colectivo Sociedad Civil* realizada nos anos 2000, a performance de Diambe da Silva realizada em 2020, tenciona a longevidade que os discursos dos colonizadores pretendem construir, seja por meio da história oficial, seja na própria durabilidade dos materiais empregados nas produções arquitetônicas e monumentais. Entretanto, a contrapelo das narrativas oficiais, *Lava la bandera* e *Devolva* operam como contradispositivos históricos acionados por meio de performances urbanas que se inserem na cidade e reivindicam processos descolonizadores como forma de liberar a imaginação política e os corpos de sujeitas e sujeitos historicamente subalternizados.

Ademais, diferente do que aconteceu no processo de colonização, no qual a metrópole colonialista teve um projeto explícito e metas muito claras [...] conseguindo “quase de imediato, subjugar a sociedade preexistente, paralisar a cultura original e converter a população em uma força de trabalho submissa” (RIBEIRO, 2017, p.11), na contemporaneidade, podemos inferir que performance urbanas, como as apontadas, são parte de redes artistas que se estabelecem em múltiplas frentes de afirmação de outras narrativas. Sendo assim, por meio de ações que interferem diretamente na memória física e simbólica da sociedade, artistas e não artistas (se é que essa categoria ainda importa) vêm afirmando que nenhuma arquitetura/monumento é imune ao discurso e a prática descolonizadora na América Latina/*Abaya Yala*, daqui para frente e daqui para trás.

Notas

¹ Abaya Yala, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá, na comarca de Kuna Yala (San Blas). Abya Yala vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente em oposição a América, expressão que, embora usada pela primeira vez em 1507 pelo cosmólogo Martin Wadseemüller, só se consagra a partir de finais do século XVIII e inícios do século XIX, adotada pelas elites crioulas para se afirmarem em contraponto aos conquistadores europeus, no bojo do processo de independência. Muito embora os diferentes povos originários que habitavam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam – Tawantinsuyu, Anauhuac, Pindorama –, a expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada por esses povos, objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento. (PORTO-GONÇALVES, 2009, p.26).

² Hay otro enfoque, otra historia, otro tiempo y destino. Una perspectiva diferente de la de los descubridores. No contradice la historia. Es también historia, la de los que sufren por causa de la evolución de quienes se apropian de “su” historia: historia de los que fueron “descubiertos” (CASIMIR, 2018, p.16).

³ Compreendemos contradispositivo como uma profanação dos dispositivos de controle. “Chamarei de dispositivo literalmente qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p.40).

⁴ La transformación y diversificación continua del Colectivo Sociedad Civil ha desdibujado sus orígenes en una escena plástica que al concluir la década termina de consolidar su conciencia ciudadana, tras superar los temores derivados de la guerra civil y las persecuciones organizadas por la dictadura contra la intelectualidad crítica. Capitalizando las experiencias políticas y culturales en el accionar anterior de cada uno de sus primeros miembros, el Colectivo como tal se construye sobre algunas de las relaciones y experiencias acumuladas durante iniciativas como la de Emergencia artística, una polémica muestra autogestionaria de arte crítico expuesta a fines de 1999 en paralelo a la II Bienal Iberoamericana de Lima, pero concebida desde la vocación mayor de consolidar un consenso democrático contra la censura y el autoritarismo (BUNTIX, 2006, s/p).

⁵ Lava la bandera, un ritual participativo de limpieza patria iniciado por el CSC bajo la relativa protección de la Feria por la Democracia que diversas organizaciones cívicas armaron el 20 y 21 de mayo de 2000 en el céntrico Campo de Marte. Ese mismo 24 de mayo, sin embargo, a sólo cuatro días de la mal llamada segunda vuelta electoral, el Colectivo asume los altos riesgos de trasladar Lava la bandera a la Plaza Mayor de Lima, reiterando luego la acción todos los viernes en la pileta colonial de este último y tan emblemático espacio. Ubicación determinante para la fundación simbólica del sentido redentor postulado por el ritual, un acto de dignificación de los emblemas nacionales y al mismo tiempo un gesto propiciatorio de transparencia y honestidad en un proceso histórico marcado por graves y turbias irregularidades. Los instrumentos litúrgicos son mínimos pero significativos: agua (el agua lustral), jabón (Bolívar: un militar patriota), y vulgares bateas de plástico (rojo) colocadas sobre bancos rústicos de madera (barata pero dorada: el altar de la patria, y la frase célebre de Antonio Raimondi). Estos elementos esperan allí a todos aquellos que traen banderas peruanas, de cualquier tamaño pero confeccionadas en tela, para ser lavadas por los ciudadanos mismos, y luego tendidas en cordeles hasta convertir al centro simbólico de los poderes establecidos (palacio, catedral, concejo municipal) en un gigantesco tendal popular (2006, s/p).

⁶ “una generación de conocimiento comprometido, como cuerpos interrelacionados en proceso de ser y estar con, caminar y hablar con los otros, con todas las trampas, las complicaciones y las contradicciones que eso implica” (2018, p.15)

⁷ “Lava la bandera es un cáncer”, habría llegado a decir Montesinos en alusión a su crecimiento metastásico sin dirección centralizada ni organización única. Ya para mediados de setiembre no había virtualmente ciudad alguna en todo el país, ni distrito en la inmensa Lima metropolitana (ocho millones de habitantes), donde la bandera no fuera ritualmente lavada. También en por lo menos veinte comunidades de peruanos en el extranjero (2006, s/p).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O Que é um dispositivo?. In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BUNTINIX, Gustavo. Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú. Emisférica, Nova York, v. 3, n. 1, n.p., 2006.
- CASIMIR, Jean. Teoría y definición de la cultura oprimida. In: VALDÉS LEÓN, Camila; VOLTAIRE, Frantz. Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo. Buenos Aires: CLACSO, 2018, pp. 153-200.
- RIBEIRO, Darcy. A América Latina existe? In: América Latina: a Pátria Grande. São Paulo: Global, 2017.
- FANON, Frantz. Pele Negra Máscara Branca. São Paulo: Ubu editora, 2020.
- GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2019.
- PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. Desenvolvimento e Meio Ambiente, n. 20, 2009, pp. 25-30.
- QUINTELLA, Pollyana. Dom Pedro I sitiado: contrausos para a primeira escultura pública do Brasil. 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/dom-pedro-i-sitiado-contrausos-para-a-primeira-escultura-p%C3%ABblica-do-brasil> . Acesso em 25/05/2022.
- SILVA, da Diambe Devolva. 2020. Disponível: <http://cargocollective.com/diambe/Devolta>. Acesso em: 25/02/2022.
- TAYLOR, Diana. Presente! La política de la presencia. Investigación Teatral. Veracruz. Vol. 8 Núm. 12. pp. 11-34, 2017.

Resgate à Memória. O caso da estátua comemorativa de Pedro Ludovico Teixeira em Goiânia.

Rescate de la memoria. El caso de la estatua conmemorativa de Pedro Ludovico Teixeira em Goiânia.

Gustavo Henrique Luz de Abreu

Universidade Federal de Goiás

luiz.gustavo_luz@ufg.br

Samuel José Gilbert de Jesus

Universidade Federal de Goiás

samuel.dejesus@ufg.br

Resumo

Neste artigo pretende-se discutir a relevância dos bustos e estátuas comemorativas presentes nas cidades, com o intuito de homenagear indivíduos que tiveram uma singular importância em determinado período da história, para aquela sociedade. A localização destes bustos atesta um especial significado ao contrapor a história da cidade e do homenageado. Tal é o caso tratado nesse texto, acerca da polêmica envolvida tanto na escolha do local, quanto na representatividade que a estátua do fundador de Goiânia, o político Pedro Ludovico Teixeira, trouxe à tona.

Palavras-chave: monumento; cidade, Pedro Ludovico Teixeira; bustos; Goiânia.

Resumen

En este artículo, se pretende discutir la relevancia de los bustos y estatuas presentes en las ciudades, con el fin de homenajear a individuos que tuvieron singular importancia en un determinado período de la historia para esa sociedad. La ubicación de estos bustos en la ciudad tiene un significado especial ya que contrasta la historia de la ciudad y la persona a la que se homenaja. Es el caso de la polémica envuelta en la elección del lugar, y también en la representación que sacó a la luz la estatua del fundador de Goiânia, el político Pedro Ludovico Teixeira.

Palabras clave: monumento; ciudad; Pedro Ludovico Teixeira; bustos; Goiânia.

Monumento e Patrimônio

O conceito de patrimônio está diretamente ligado ao conceito de monumento. Embora esses conceitos sejam semelhantes, é importante salientar, no entanto, suas diferenças. Apesar de utilizadas, alguns autores analisam sua diferenciação. Segundo André Chastel (1986, p.405) “o termo latino *patrimonium* designa a legitimidade familiar de quem mantém a herança” fortalecendo a ideia de “relação particular entre um grupo juridicamente definido e certos bens materiais bastante concretos”. De acordo com Françoise Choay (2006, p.11) a palavra *patrimônio* estava ligada a estruturas familiares, jurídicas e econômicas de uma sociedade, e com o tempo passou a ser utilizada para termos diversos: natural, histórico e genético. O patrimônio como preservação passa a ser pensado a partir do momento em que a ideia de conservar um edifício ou obra, pelo fato de sua importância dentro da história, de acordo com Fonseca (2005).

Se, no caso da tradição cristã, foi a igreja a guardiã dos objetos de culto e gestora de sua transmissão, o que chamamos patrimônio só vai constituir-se efetivamente como corpus de bens a serem cultuados, preservados e legados para uma coletividade, em função de valores leigos, como os valores históricos e artísticos, e enquanto referências a uma identidade nacional. (p.55)

Vários adjetivos foram acrescentados ao termo patrimônio: edificado, arquitetônico, histórico e cultural, visto que o patrimônio constitui o objeto de discussão nas áreas da antropologia, da sociologia e da história. Desta forma, o patrimônio é entendido como vestígio ou herança de uma época, possibilitando o indivíduo no presente observar o que o passado deixou naquele espaço. Ao analisar o termo monumento, Marilena Chauí (2006, p.114) resgata a palavra provindo do latim “*Monere*, recordar ou lembrar; *menini*, lembrar-se; *mementum*, a lembrança ou recordação. *Monumentum* significa: sinal do passado.” Uma definição relevante é a de Riegl (1999, p.23): Por monumento no sentido mais antigo e primitivo, entende-se uma obra realizada pela mão humana e criada com o objetivo específico de manter sempre presente e viva na consciência das gerações futuras uma ação ou um destino individual.

Um monumento revela valores de uma sociedade, sua capacidade de narrar vai além do que aquele indivíduo que o idealizou ou do qual foi homenagem. Para Cristina Freire (1997, p.58), “o monumento, no sentido tradicional, remete ao ausente, a um fluxo de tempo passado que a peça através de seus símbolos, pretende rememorar, eternizar”. A Grécia teve uma forte influência na concepção de esculturas que representavam seres humanos, indivíduos de grande importância para aquela sociedade, e estas imagens estariam como lembrança para as futuras gerações. Segundo Freire:

É importante observar a função que as antigas esculturas gregas desempenhavam nos jardins da antiguidade. Representando as figuras de filósofos da época, essa estatuária tinha a função de evocação de idéias através de seus personagens. Pontuavam os diálogos peripatéticos entre os filósofos e seus discípulos. Nessa época, o museu como lugar reservado para uma relação com esses objetos privilegiados era inconcebível. Como um referente no tempo, funcionam, nesta perspectiva, como um elo entre o passado (que representam) e o futuro para o qual se dirigem. Ligam ainda o “eu” a todos os outros de uma comunidade ausente. Bem mais tarde, como sabemos, essa função pedagógica dos monumentos foi substituída por outras mídias (fotografia, cinema e vídeo) e os seus valores da antiguidade, inerentes aos monumentos, passaram a não ser mais tão facilmente assimilados pelos espectadores modernos. (p.91)

Assim como o observa Aloïs Riegl (2014, p.11), o monumento possui um valor histórico comparável com qualquer obra criada pela mão do homem, e o objetivo desta obra consiste em manter sempre presente na consciência daquela sociedade à qual ela pertence, e das próximas que virão, ações humanas ou destinos que ocorreram em determinado período. O autor afirma ainda que o monumento não é construído com o objetivo de se destacar como único valor artístico, e sim de representar algo.

Estas obras podem ser ainda intencionais ou não intencionais; no primeiro caso o autor é responsável por nos apresentar aquela memória específica, enquanto no segundo caso a memória é atribuída pelo observador. A relação de memória à obra é dividida segundo Riegl (2014, p.13), em três valores: “São eles valor de antiguidade, valor histórico e valor volitivo da memória”. O valor de antiguidade, como o próprio nome diz, representa um monumento que traz em si as marcas do desgaste do tempo e das forças da natureza. Em relação ao valor histórico, o monumento fez parte de uma época, foi testemunha de determinados acontecimentos da evolução humana que pertencem ao passado. E por fim o valor volitivo da memória, que faz clara ligação com o presente, visto que a construção deste monumento tinha como objetivo conscientizar as gerações futuras.

São obras de valor volitivo de memória que estarão presentes neste estudo, analisando a importância destes indivíduos nelas representados, para a sociedade em determinada época, naquela região, a influência destas pessoas representadas em bustos. Riegl (2014, p.17) relata que: “Dotada de um valor de atualidade, a memória volitiva aproxima-se das obras do presente, fazendo com que o monumento não seja considerado intrinsecamente”.

A partir do século XVII, o monumento passa a perder sua importância, e se firma como criação do estado a ser promotor de estilos e dialogar com a sensibilidade estética, de acordo com Choay (2006, p.19). Esta mesma autora cita como causas desta decaída do monumento duas situações. A primeira dela aconteceu quando o Renascimento “abriu caminho para a substituição progressiva do ideal de memória pelo ideal de beleza” (p.20) e a segunda delas, pelo fato das novas tecnologias que permitirem progressivamente a gravação de imagens e som que acabaram por inibir a função de memória dos monumentos:

O perspicaz Charles Perrault se encanta por ver desaparecer pela multiplicação dos livros, as limitações que pesavam sobre a memória: “hoje [...], não aprendemos quase mais nada de cor, porque habitualmente temos os livros que lemos e aos quais podemos recorrer quando necessário, e cujas passagens podem ser citadas de forma mais segura transcrevendo-as do que confiando na memória, como se fazia outrora”. (p.20)

A partir da incorporação do conceito de monumento histórico, no que diz respeito à memória da nação e de seus personagens relevantes, observa-se um debate sobre o legado que estes monumentos deixariam às futuras gerações. Visto que na Revolução Francesa uma grande quantidade de monumentos históricos foi perdida, como destaca Beatriz Kuhl (2007, p.3): “no que concerne aos monumentos históricos, o período que se seguiu à Revolução foi desastroso pelas devastações e saques praticados contra obras de arte, no intuito de destruir e apagar os símbolos das antigas classes dominantes”. Depreende-se, desde então, que o patrimônio é definido por aquilo que uma sociedade herda dos seus antepassados, e os monumentos são os marcos ou as representações de uma memória específica.

O caminhar e a cidade

O fato pode parecer óbvio, mas o ato de caminhar pela cidade ou por meio de um determinado espaço surge da necessidade básica de conseguir inicialmente a garantir a subsistência do indivíduo pela busca do alimento. Se as civilizações antigas já se organizam de forma a ter um espaço seguro, e percorrer o seu entorno para caçar, o homem atual sai de sua casa e percorre os centros urbanos com o objetivo de conseguir – e justificar – a remuneração do trabalho pelo qual ele encontra-se contratado, necessária para se alimentar e custear as suas demais necessidades. Segundo Francesco Careri (2002, p.28), no caminhar estão embutidos a paisagem, a arquitetura e a escultura, e a partir do caminhar entram estes elementos, levando o indivíduo a traçar importantes relações com o entorno.

Segundo Suely Solnit (2016), o ato de caminhar passa a ser uma atividade que envolve prazer, a partir do século XIX, com o surgimento de lugares limpos, seguros e iluminados nas cidades modernas. Caminhar pelas cidades deixa de ser apenas a obrigação de chegar a um destino, e transforma qualquer sujeito que caminha em observador, com sentidos aguçados. Para vários escritores e artistas, o fato de caminhar permite ao indivíduo a descoberta de novas imagens, de marcos, que podem levá-lo a criar laços com aquele território que ele percorre. Solnit (p.12) afirma ainda que o caminhar é uma ação biológica, tão fundamental como respirar ou os batimentos do coração.

O caminhar pela cidade também é visto de forma dinâmica por Aldo Rossi (2001, p.198), quando o autor afirma que nas cidades estão inscritas as políticas, modas, economias e histórias de um determinado momento. O indivíduo que vive naquele espaço se apropria destas características, mas também fornece suas características ao espaço, ocorre uma troca entre indivíduo e espaço. A cidade tem forte influência sobre a forma como este grupo de pessoas ali inserido, vive. Segundo o autor, a cidade é o texto da história humana através de fatos humanos determinantes (p.193).

No campo das artes, pode-se notar uma quantidade significativa de intervenções artísticas no meio urbano, como forma de atingir o indivíduo ao longo de sua caminhada, no percurso do dia a dia. E é no início dos anos 1960 que a arte deixa de estar apenas em museus e galerias, e parte em direção à cidade, ao espaço público, ao cotidiano urbano (SILVA, 2019).

Arte Urbana na cidade

As cidades são compostas por inúmeros e diversos espaços, que geram uma composição geral, exibindo uma forma heterogênea e um conjunto de contradições que são próprias de uma dinâmica urbana (CANCLINI, 1990). Nestes espaços das metrópoles, pode-se encontrar opostos habitando uma mesma região: a arte e aquilo que não é considerando como arte, o moderno e o tradicional, o elitizado e o popular, tudo ao mesmo tempo.

O indivíduo que habita esses espaços urbanos, vivencia a questão estética ao passar por diversas paisagens compostas de arquitetura, esculturas, objetos industriais, objetos artesanais, bem como à arte como objeto privilegiado nos museus e galerias (VÁSQUEZ, 1999). Porém o espaço deve ser pensado igualmente para receber o objeto de arte, embora a céu aberto: devem ser analisados o tipo de material utilizado, o local dentro da cidade, a receptividade do poder administrativo municipal e da população, a dimensão da obra, entre outros aspectos. A

arte urbana interfere não somente de forma estética, mas de forma social e como objeto de comunicação (CANCLINI, 1990).

A relação com a estética possibilita ao indivíduo produzir um outro sentido para o que é visto, lhe permite pela sua sensibilidade transformar a realidade (VIGOTSKI, 1993), fazendo com que o habitante daquela cidade possa fazer uma leitura dos objetos e das imagens relacionadas à arte, ou seja, buscando uma relação mais próxima com o significado daquela obra para o entorno. As artes visuais permitem um novo olhar sobre a cidade, a visualidade de que existem fluxos naquele espaço, que ele é marcado por eventos e história.

Faz-se necessário ressaltar que esta interpretação da arte e da realidade pode acontecer de acordo com o contexto social e cultural do indivíduo. Segundo Adolfo Vázquez (1999), a questão cultural, social e ainda o momento histórico, podem privilegiar alguns de forma mais abrangente, e a outros menos. A arte presente nas cidades, nas ruas, permite que o observador recrie o objeto, e partindo de sua forma e significado, imponha a este, sentidos próprios (VIGOTSKI, 1993). Segundo Fernando Silva, a compreensão da arte no espaço inserido pode se dar de acordo com a capacidade individual daquele que a observa:

O diálogo com a pluralidade é uma das características marcantes da arte pública, que acontece normalmente a partir de um projeto coletivo e interdisciplinar voltado para o espaço urbano. O transeunte que usufrui da imagem da arte voltada para espaço público é indefinido e heterogêneo, pertencente a várias camadas sociais e de formação cultural diversificada. Assim, um dos principais objetivos da arte pública é estabelecer o diálogo com a diversidade, fato desafiador para o artista que cria no ambiente urbano. O artista, por sua vez, além dos cuidados estéticos com o seu trabalho, deve estar atento às possibilidades de comunicação que sua obra possa estabelecer com a pluralidade dos olhares dos transeuntes urbanos. (2005, pp.24-25).

Para o historiador Michel de Certeau (2000), a ideia de arte urbana supõe que a cidade é uma construção social e histórica que pode passar uma mensagem à respeito daquela sociedade, mas também passa por modificações. O indivíduo que habita este espaço participa dessa cidade, e ao se deparar com a arte, tem emoções reveladas, lembranças, ou mesmo questionamentos daquele objeto de arte que compõe o espaço. De acordo com Zalinda Cartaxo (2009), a arte urbana inserida nas cidades, nos espaços públicos, possibilita a ampliação empírica dos indivíduos com a linguagem artística e com o próprio espaço e seu contexto, possibilitando uma nova realidade para a cidade. Para ela:

A adoção destes espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A arte pública terá papel relevante neste processo, tendo em vista a sua inserção na cidade (agora lugar-realidade) e a sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). (p.2).

Uma forma interessante de analisar a arte na cidade, o entorno e suas especificidades, diz respeito ao “olhar estrangeiro”, que segundo Nelson Peixoto (1999) relaciona-se uma forma de ver o lugar como se fosse a primeira vez. Como o próprio nome diz, trata-se do olhar de quem vem de fora, de quem nunca esteve naquele lugar, que se propõe a admirar tudo como se fosse inédito para aquele indivíduo. Este tipo de percepção, pode trazer um olhar de singularidade ao espaço e a arte contida nele, e o encantamento gerado possibilita uma relação mais próxima com a estética presente.

Não cabe à arte a solução de problemas sociais; no entanto, ela possui a capacidade de instigar o indivíduo a refletir sobre questões éticas e políticas. A arte presente nas ruas pode modificar a maneira de se relacionar dos indivíduos que ali permeiam, criando o que Carlo Giulio Argan (1993) nomeia como o “sentimento de cidade”. Este sentimento com o entorno, permite ao indivíduo uma nova percepção do espaço cotidiano, com sensibilidade de entender os discursos visuais destes locais, permitindo identificação e pertencimento com aquele contexto histórico e cultural.

A influência de Pedro Ludovico em Goiânia

De acordo com Hélio Rocha (2016), Pedro Ludovico Teixeira (1891 – 1979), nasceu na Cidade de Goiás e mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro em 1910, onde concluiu a graduação em Medicina, em 1916. Ao retornar a Goiás, ele se estabelece no sul do estado, na cidade de Rio Verde e no ano seguinte casa-se com Gercina Borges, filha do senador goiano Antônio Martins Borges, opositor ao governo da época, liderado pela família Caiado. Pedro Ludovico passou a se dedicar a política com o apoio do sogro e, em 1930, tornou-se o candidato mais votado da oposição, apesar de não vencer o pleito. Porém, no mesmo ano, ele foi nomeado Interventor Federal do Estado de Goiás, e passa a se dedicar ao carro chefe do seu governo: a construção de uma nova capital. A nova capital, batizada Goiânia, é consolidada ao longo do governo de Pedro Ludovico, que dura até o ano de 1945, quando este foi eleito senador. Voltou ao cargo de governador de 1951 a 1954, quando foi novamente eleito ao senado, perdurando até 1969. Grande incentivador das cidades modernas, Pedro Ludovico Teixeira incentivou ainda a implantação do movimento da *Arte Déco*, sendo personalidade de forte importância na cultura goiana. Ele faleceu em 1979, em sua casa, que se tornou hoje museu, na capital do estado que ele fundou.

O busto do fundador

O polo urbanístico central de Goiânia, que dá origem às principais avenidas desde sua fundação, é a Praça Cívica, nomeada oficialmente como Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira. O Centro Administrativo do Estado, localizado na mesma praça, também leva o nome do fundador da cidade. Existe ainda um busto em frente ao Palácio das Esmeraldas, homenageando o antigo governador. E para completar o conjunto de homenagens a Pedro Ludovico Teixeira, em 2010 foi inaugurado o monumento conhecido sob o nome de *Resgate à Memória*, que retrata o fundador da cidade do alto do seu cavalo observando a cidade.

A obra foi encomendada pela prefeitura de Goiânia, ainda na década de 1990, e ficou a cargo da artista plástica Neusa Moraes¹. A artista sugeriu uma estátua equestre, com o fundador da cidade do alto de seu cavalo, observando a futura capital, no alto do Morro da Serrinha, local onde acredita-se que Pedro Ludovico esteve para observar o terreno onde seriam iniciadas as obras da nova capital. O monumento foi confeccionado em gesso e ferro, com sete metros de altura, dois de largura e três de comprimento. Porém, na etapa final, onde seria banhada em bronze, a prefeitura de Goiânia não conseguiu arcar com os custos, o projeto foi então paralisado em 2003. No ano seguinte, a autora da obra faleceu, sem ver a estátua concluída e instalada no local idealizado (imagem 01).



Imagem 01 – Estátua de Pedro Ludovico Teixeira. Fonte: Gustavo Luz (2022).

Apreende-se que o monumento enfrentou dois grandes percalços antes mesmo da sua inauguração. O primeiro problema relaciona-se à identificação da obra com o homenageado. Quando a artista propôs que o fundador deveria estar representado ao alto de um cavalo, ela ignorou uma parte da bibliografia do fundador, sempre relatado como um homem à frente de seu tempo. Segundo o poeta Luiz Aquino enfatiza:

Continuo dizendo, teimando, que a sugestão mais a concepção do monumento somam-se num mesmo erro. Qual? A evidência histórica, já que Pedro Ludovico nunca foi cavaleiro. A imagem nos remonta a militares e desbravadores dos séculos XIX e anteriores, ou a fazendeiros e tropeiros das décadas do século passado que antecedem as rodovias e as carretas. Pedro era cidadão fundamentalmente urbano, goiano de nascimento, mas carioca durante os estudos acadêmicos e refinado médico. Do cavalo serviu-se poucas vezes, como montaria, mas na sua vida marcou-se mesmo pela política, exercida em gabinetes e viagens por trem, automóvel e avião. Bem que Bernardo Elis insistiu noutro conceito para a estátua, e a família do fundador de Goiânia incomoda-se como a imagem que se tenta impor aos pósteros. Errou-se, pois no momento de sugerir a estátua equestre, porque a ideia não foi exposta para discussão e iluminação! Faltou luz histórica. (AQUINO, 2011)

Segundo Cristina Freire “os monumentos possuem função de mensageiros ideológicos” (1997, p.95). E o monumento equestre não retrata a vida do homenageado, que segundo relatos históricos, não se encaixava na narrativa de um homem desbravador de matas, e sim de um homem sofisticado, amante da música, poesia e afeiçoado à modernidade. Não se pode dizer que a autora da obra está equivocada em todo sentido, pois ela imaginou afinal Pedro Ludovico Teixeira visitando e escolhendo o local onde seria fundada a nova capital do estado. E era pertinente que o mesmo estivesse sido representado a cavalo já que não existiam estradas no local, e que constitui justamente o segundo ponto polêmico da obra.

O local planejado para alocar a obra seria o ponto mais alto do Morro da Serrinha, localizado na

região sul da capital, permitindo uma visão ampla da cidade; acredita-se que este foi o ponto onde o fundador esteve e tomou sua decisão final. Entretanto, ambientalistas se opuseram a esta escolha, argumentando que se tratava de uma área de preservação ambiental. Segundo Rusembergue Barbosa (2010): “É inconveniente a sua instalação no Morro da Serrinha, que é uma área de preservação permanente, vítima do descaso, da incompetência e omissão, da falta de consciência ecológica e de planejamento como foco na questão ambiental”.

O argumento com fundo polêmico à questão ambiental teve força quando somado ao desejo da família de Pedro Ludovico, que desejava que o monumento estivesse na Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira, local onde ele fez grandes atos ao longo da sua carreira pública. Com a aprovação pela Câmara dos Vereadores, a obra foi finalmente instalada no local onde a família desejava que ela estivesse. Com a instalação, veio a insatisfação de arquitetos e urbanistas:

A Praça Cívica, pela sua configuração e dimensão, não é adequada para receber a escultura de sete metros de altura, a não ser que o objetivo seja ofuscá-la em meio a outros monumentos que a praça acolhe. Compositivamente, é importante observar que uma figura, para se fazer visível e imponente, precisa ter um fundo neutro, e me parece a Praça Cívica não cumpre este papel. Do ponto de vista urbanístico, deve-se avaliar que a possibilidade de levar a estátua à Serrinha pode ser uma oportunidade para revitalizar uma área que, há anos, vem sendo mal utilizada e degradada. Obviamente, não se está falando da simples inserção da estátua, mas de associá-la a um mirante, ao parque, ou a outros elementos que animem a Serrinha e que configurem como um evento urbano. Simbolicamente, acredito que o estadista moderno montado a cavalo só ficará bem inserido num contexto histórico que explique o fato e não no centro cívico da cidade, símbolo maior de modernidade e urbanidade. A modernidade de Ludovico se vincula mais à linguagem Art Déco, que fazia referência ao aerodinamismo das máquinas do que ao lombo de um cavalo. (COSTA, 2010)

No entanto, uma vez o monumento pronto, a prefeitura decidiu instalá-lo na entrada do Centro Administrativo Dr. Pedro Ludovico Teixeira; porém a família Teixeira entendeu que o local não teria a devida visibilidade e que a estátua deveria estar em local de maior destaque, exatamente ao centro da praça. Apesar das diversas manifestações e da criação de um abaixo assinado pela família, o monumento foi inaugurado em frente ao Centro Administrativo, no dia 13 de Outubro de 2010.

Em outubro de 2015, exatamente cinco anos após sua inauguração, o monumento foi realocado para a margem direita da praça, devido a execução do projeto de requalificação da Praça Cívica. A relocação ainda foi alvo de polêmica, visto que os urbanistas criticaram de novo a falta de visibilidade da obra em relação aos edifícios do entorno. O busto de Pedro Ludovico, que seria tanto uma memória do passado da capital e para a sociedade, quanto uma homenagem ao fundador, tornou-se um imbróglio histórico e jurídico diante da família, com longo debate futuro.

Notas

¹ Nascida na Cidade de Goiás em 1932. Graduada e especializada em Escultura pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Voltou a Goiás, onde foi docente da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, de 1971 a 1992.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.
- AQUINO, Luiz de. A estátua seria outra. Goiânia, 2011. Disponível em: <http://penapoesiaporluizdeaquino.blogspot.com.br/2011/02/estatua-seria-outra> Acesso em: 26/05/2021.
- BARBOSA, Rusembergue. Estátua de Pedro e o respeito à Câmara Municipal. Goiânia, 2010. Disponível em: <http://morrodaserrinha.blogspot.com.br/2010/07/estatua-de-pedro-eo-respeito-camara.html> Acesso em: 26/05/2021.
- CARTAXO, Zalinda. Arte Nos Espaços Públicos: A Cidade Como Realidade. Rio de Janeiro: Revista O Percevejo Online – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 1, Janeiro/2009.
- CANCLINI, Néstor Garcia. A socialização da arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- CARERI, Francisco. Walkscapes: O caminhar como prática estética. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2013.
- CHASTEL, André, La Notion de Patrimoine, in, NORA, Pierre (org.), Les Lieux de Mémoire. La Nation (vol. II), Paris, Gallimard, 1986.
- CERTEAU, Miguel. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Política Cultural. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1984.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. Editora Estação Liberdade. 2006. 282p.
- COSTA, Ana Elísia da. Estátua de Pedro 2. Goiânia, 2010. Disponível em: http://amigosdemuseu.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html Acesso em: 26/05/2021.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC – Iphan, 2005.
- FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC – Annablume, 1997.
- KÜHL, Beatriz M. A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico. Revista CPC, São Paulo, n. 3, p. 110-144, nov. 2006/abr. 2007.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999.
- RIEGL, Alois. O culto moderno dos Monumentos: A sua essência e sua origem. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- ROCHA, Hélio. Tu és Pedro: uma biografia de Pedro Ludovico Teixeira. Goiânia: Kelps, 2016.
- ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- SILVA, Fernando Pedro da Silva. Arte Pública: Diálogo com as Comunidades. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

SILVA, Ricardo Luis. Rastros e Vestígios na/da Cidade. Pelotas – RS: Píxo. Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade, v. 3, n. 08, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/16076/10275>. Acesso em: 26/05/2021.

SOLNIT, Rebecca. A História do Caminhar. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016.

VÁSQUEZ, Adolfo Sanchez. Convite à estética. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1999.

VIGOTSKI, Lev. La imaginación y el arte en la infancia. Madrid: Editora Akal, 1993.

AS PERFORMANCES DE RUA DE LÚCIA GOMES: Análise a partir das categorias objeto e performance

LAS PERFORMANCES DE CALLE DE LÚCIA GOMES: Análisis a partir de las categorías objeto y performance

Marcela Guedes Cabral

Universidade Federal do Pará
marcelagcabral@hotmail.com

Rosangela Marques de Britto

Universidade Federal do Pará
rmb@ufpa.br

Resumo

Lúcia Gomes é artista paraense que produz processos artísticos nos quais o além-muro dos museus faz parte da estratégia de seu discurso poético. Entretanto, segundo a artista muitas das suas proposições são ações passíveis de serem realizadas em qualquer espaço; que a pessoa que desejar pode ativar a obra de onde estiver. Deste modo, objetivamos compreender qual a importância da rua como lugar nos happenings e performances de Lúcia Gomes. Apresentaremos e analisaremos as obras de Gomes a partir das noções de espaço e objeto com base no geógrafo Milton Santos (2012), bem como em textos de críticos de curadores e historiadores da arte, além de entrevistas com a própria artista.

Palavras-chave: Performance; Happening; Lúcia Gomes; Santuário ou Sanitário.

Resumen

Lúcia Gomes es una artista de Pará que produce procesos artísticos en los que el más allá de los museos forma parte de la estrategia de su discurso poético. Sin embargo, según la artista muchas de sus propuestas son acciones que se pueden realizar en cualquier espacio; que la persona que lo desee puede activar la obra desde donde se encuentre. De este modo, pretendemos comprender la importancia de la calle como lugar en los happenings y performances de Lúcia Gomes. Presentaremos y analizaremos las obras de Gomes a partir de

las nociones de espacio y objeto basadas en el geógrafo Milton Santos (2012), así como textos de comisarios críticos e historiadores del arte, y entrevistas con la propia artista.

Palabras clave: Performance; Happening; Lúcia Gomes; Santuario o Sanitario.

Introdução

Duas das premissas caras àquilo que se compreende por Arte Pública dizem respeito ao acesso à arte de um público não necessariamente frequentador de museus, galerias e demais equipamentos culturais de consagração da arte, por ocorrer fora da instância institucionalizada, e a outra premissa se refere à produção de interferência na paisagem urbana. Muitas expressões artísticas que têm como espaço de ação o ambiente urbano exterior ao museu se inserem também nesta categoria, uma vez que, para muitos autores, esta arte não mais se restringe ao monumento ou à uma materialidade específica, que nem por isso, deixa de estar relacionada a memória de acontecimentos ou personalidades históricas ou sociais, como veremos na performance *Menstruo Mostra Monstro Mostarda*, de 2005. Corrobora Malheiros ao observar que “a Arte Pública é também intervenção urbana e, por conseguinte, manifestação da atual arte contemporânea. Vale notar que esse tipo de arte é especialmente de lugar específico e de caráter efêmero” (MALHEIROS, 2012, p.2076). Deste modo, muitas performances podem ser compreendidas como Arte Pública.

A performance como objeto/coisa no espaço

O geógrafo Milton Santos pensa no espaço geográfico como um sistema que se relaciona a outros sistemas, os quais incluímos os sistemas cultural, social e artístico, bem como a temporalidade, assim como uma peculiar engrenagem. Para Santos, “O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como quadro único no qual a história se dá” (SANTOS, 2012, p.63).

Deste modo, nenhuma interferência (artística, em específico, pois é o nosso caso), ação ou objeto no meio urbano atua sozinho, mas a partir da articulação de um conjunto de objetos. Como objetos Santos relaciona a pontes, prédios, praças etc. Enquanto nós evocamos esculturas, performances etc. Portanto, a arte, seja ela efêmera como as performances, ou de maior duração como os monumentos em mármore e bronze, interferem e dialogam com a paisagem incorporando novos sentidos ao lugar. E, conforme a intenção do/da artista, produzir nos espectadores reflexões de cunho político, social, cultural dentre outros.

Para avançarmos em nossa aproximação com Milton Santos, vale nos determos um pouco na noção de objeto e coisa, evocando a ideia de objeto (de arte) e coisa (artística). A distinção entre objeto e coisa encontra-se principalmente na relação estabelecida com o sujeito. O *objeto* pode ser percebido como aquilo fora do indivíduo, colocado para sua observação e julgamento, é aquilo objetivado. Enquanto coisa está de certo modo ligada ao sujeito. “A diferença entre a coisa e o objeto consiste no fato de que a coisa tornou-se uma parte concreta da vida, e que nós estabelecemos com ela uma relação de simpatia ou de simbiose”

(DESVALÉES e MAIRESSE, 2013, p. 68). Nesta perspectiva, defende Charone (2020), a coisa artística, envolvendo o sujeito, a vida e trazendo aquilo que seria o objeto de arte para mais perto do sujeito, que pode também ser entendido como público ou espectadores.

Milton Santos (2012), ao explorar os sentidos do objeto e do lugar, destaca acepções de diversos autores, dentre eles, Abraham Moles, para o qual um objeto “é um elemento do mundo exterior, fabricado pelo homem e que este deve assumir ou manipular” e Jean Baudrillard, a partir do qual Santos percebe que “[...] o objeto seria aquilo que o homem utiliza na sua vida cotidiana”, sendo então um utensílio, mas também um signo e um símbolo, e exemplifica a partir daquilo que suscita a ideia de um automóvel. (2012, pp.66 – 67).

O geógrafo, aponta como objetos: casas, pontes, prédios, mas vamos incluir nesse bojo, o *objeto* mais próximo de *coisa*, ainda pensado como produção humana, ou o resultado de uma dada produção – artística, cultural, social, acadêmica. Assim, podemos expandir e convergir nossa percepção, aproximando-nos de Santos, que traz sua relação entre objetos e espaço e perceber tanto os monumentos quanto as performances que interferem o fluxo da paisagem e do espaço. Relacionamos então com a seguinte citação de Santos:

A partir do reconhecimento dos objetos na paisagem, e no espaço, somos alterados pelas relações que existem entre os lugares. Essas relações são respostas ao processo produtivo no sentido largo, incluindo desde a produção de mercadorias à produção simbólica (SANTOS, 2012, pp.71 – 72).

Deste modo, as interferências urbanas, tais como ações performáticas afetam não apenas a paisagem, como o lugar e as leituras que se pode fazer sobre este. Assim, Santos considera o lugar como um conjunto de elementos fixos e fluxos:

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor ao mesmo tempo em que, também, se modificam (2012, p. 61).

Em relação à preservação da memória, vale observar que o caráter efêmero da performance distingue-se muito da estabilidade do monumento, entretanto, registros, vestígios e documentos podem ser produzidos e inclusive musealizados, como é o caso de alguns processos artísticos citados anteriormente. Pela musealização, a ação que ocorreu em um espaço público tem sua preservação, com ênfase na comunicação do objeto performance, em um espaço institucional.

O termo *performance*, esclarece Zanini, é uma “denominação originária do idioma inglês, adotada pelo jargão crítico como significado de ação pessoal e pública de um artista, ou um grupo deles, que nela se torna ao mesmo tempo sujeito e objeto da realização” (2018, p.119). Segundo Goldberg (2006), a performance passa a ser aceita como expressão artística na década de 1970. Sua natureza contestadora aos modelos e ordens estabelecidas lhe permite ser apresentada em uma imensa gama de formatos, suportes, tempos, espaços, conforme podemos observar na citação de Goldberg:

A obra pode ser apresentada em forma de espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio performer ou em colaboração com outros artistas, e

apresentar nada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um espaço ele alternativo, um teatro, um bar, um café, uma esquina (2006, p. VIII).

Observamos, contudo, que enquanto expressão geral, a performance goza desta vasta permissividade, entretanto, o/a artista, ao criar a peça, elege, estabelece e determina os materiais, método, lugar, com registro, sem registro, direcionada à fotografia ou vídeo e demais critérios e condições sob as quais se dará sua performance. Lembrando que até quando não se determina, está se determinando o critério como “sem critério”, correndo risco de adaptações que descaracterizem a obra. Todos estes fatores e escolhas devem ser levadas em conta em respeito ao trabalho do/da artista, pois constituem a poética e são parte da obra.

São muitos os exemplos de performances que têm a rua como um dado relevante da obra. Considerando o foco da pesquisa a cidade Belém – Pará, destacamos então, trabalhos de Lúcia Gomes, como *PIPAZ* (2006), *Santuário ou Sanitário?* (2003), *Mulher, Monstro, Monstro, Mostarda* (ou *MMMM*) (2006) os quais trataremos a diante, e também o artista Armando Queiróz, com os trabalhos *Cão* (2011), *Urubu Rei* (2009); além de *Palomo* (2012) e *Soledade* (2013) da artista Berna Reale.

Entretanto, observamos que o termo performance pode ser considerado genérico e que em si ainda pode abrigar uma variedade de especificidades de ações performáticas, tanto enunciados por artistas que buscam destacar suas produções por acreditar que o termo *performance* é insuficiente para apresentar sua proposta, em decorrência das especificidades do trabalho. Deste modo alguns/algumas artistas preferem adotar um termo próprio para falar sobre sua produção e, justamente por considerar especificidades, outros termos são empregados, podendo ser adotados por muitos outros artistas, de modo a tornar-se uma outra categorização. Regina Melin (2008) observa esta variedade de denominações atribuídas às ações performáticas, tais como: *body art, práticas orientadas ao corpo*, usado por Amélia Jones (p. 38); *rituais performativos*, adotado no contexto do ativismo vienense (p. 16); *experiência* assim chamada por Flávio de Carvalho (p. 22); *vivência*, por Hélio Oiticica (p. 23), dentre outros. Em síntese, “cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução” (GOLDBERG, 2006, p. IX). Como por exemplo, Lúcia Gomes, que define seu *happening* – instalação intitulada *Curamos LGBTFOBIA – Self com Lúcia Gomes (Des) Pintando com Lúcia Gomes Click! Há Carta de Direito Humanos e Título I – dos Direitos Fundamentais na República Federativa do Brasil Artigo 3, Inciso IV da Constituição de 1988 – Sorrisos com Lúcia Gomes* (2017) (imagem 01), como *Experiência Polidimensional*. Para a artista, as experiências polidimensionais:

[...] englobam a performance, o *happening* e outras coisas mais. É quando o público interage com algum objeto que eu ofereço. Então há uma ação em que se interagem com algum objeto que eu estou distribuindo ou colocando à disposição do público (GOMES, 2022).



Imagem 01 – Lucia Gomes, Experiência Polidimensional – Da Série “Curamos LGBTFOBIA – Self com Lúcia Gomes (Des) Pintando com Lúcia Gomes – Click! – Há Carta de Direito Humanos e Título I – dos Direitos Fundamentais na República Federativa do Brasil Artigo 3, Inciso IV da Constituição de 1988 – Sorrisos com Lúcia Gomes (2017). Acervo da Casa das Onze Janelas.

O termo *happening* é usado pela primeira vez por Alan Kaprow em referência à sua sequência de performances intitulada *18 happenings in 6 parts* que ocorreu na Ruben Gallery, em Nova York, em outubro de 1956 (2018, p. 127). Melin (2008) tem esta ação como uma das primeiras oportunidades oferecidas ao público de participar ativamente de um evento ao vivo, em uma galeria. Embora Kaprow tenha proposto algumas *regras*¹ sobre esta linguagem sem, contudo, deixar de percebê-la como um *organismo vivo* (ZANINI, 2018, p.126) é, o crítico Michael Kirby, em seu livro *Happenings: an Illustrated Anthology*, publicado em 1965, que busca desvanecer alguns *mitos* que orbitavam, de certo modo ainda gravitam, em torno dos *happenings*, como coisa que *simplesmente acontece*, ou que são peças de teatro sem roteiro ou ensaio (KIRBY, 1965, p.13).

De modo geral, os *happenings* podem ocorrer tanto locais públicos, institucionais (museus, galeria) ou não (ruas, estações, shopping centers), são levados a participar, também contam com a participação dos espectadores, ao menos, parte desses.

As performances de Lúcia: A rua faz farte da poética

A artista visual paraense Lúcia Gomes (1964, Belém/PA) que apresenta vasta produção em ações performativas em Belém e em cidades do interior do Pará, além de colagens. Estas ações são definidas pela artista como performances, *happenings*, intervenção e experiências polidimensionais. Esta última, como vimos, cunhada pela própria autora. Na mesma entrevista Lúcia Gomes apresentou suas ideias sobre cada uma destas modalidades, estabelecendo o que toma por distinção entre uma e outra, nos conta quando aciona um ou outro termo:

“Performance” eu uso no momento em que eu faço uma ação interativa, ou seja, quando eu estou de corpo presente, eu faço contato direto com o público, eu interajo. O “happening”, eu uso quando eu também estou de corpo presente, quando também eu interajo com público. Nesse caso não é apenas um isso. Eu interajo (com) [...] três, quatro [pessoas], um grupo. Na intervenção urbana é quando eu faço uma intervenção no espaço público, como por exemplo, eu levei um barco pesqueiro para o Lixão do Aurá. [...] (GOMES, 2022).

De acordo com listagem feita à mão pela própria artista, constando vinte e cinco títulos de ações de sua autoria, Gomes estabelece três categorias: performance, interferência e *happening*. Deste modo, destacamos algumas destas ações realizadas no além-muro dos museus, para apresentar e analisar. Estão agrupadas na listagem como performance, *Menstruo Mostra Monstro Mostarda* (MMMM) (2006), *Pacífico* (2013) e *Amai-vos* (2000).

“Eu menstruei o Canal da Estação das Docas (Belém – PA) com tinta vermelha”, diz em tom grave Lúcia Gomes ao falar sobre a performance MMMM (imagem 02), trabalho que foi realizado no dia 08 de março de 2006 para repudiar o assassinato da missionária Irmã Dorothy Stang (1931 – 2005), que atuava junto a comunidades rurais no interior do Pará, no combate ao desmatamento da Floresta Amazônica e à violência recorrente que as mulheres passam no Brasil (GOMES, 2022). Nesta performance, Lúcia Gomes descalça e vestida de preto, desce pela contenção que dá acesso ao canal localizado na Avenida Visconde de Souza Franco, conhecido como *O Canal da Doca*, e em um dos dutos de escoamento do esgoto residencial despeja um pigmento vermelho, tingindo assim a extensão do canal a partir daquele ponto (imagem 03).



Imagem 02 – Imagem do Canal das Docas (Belém – PA) após Lúcia Gomes depositar pigmento vermelho na performance MMMM de 2006. Acervo de Lúcia Gomes disponível em sua rede social Instagram



Imagem 03 - imagem de Lúcia Gomes depositando pigmento vermelho no duto do Canal das Docas (Belém - PA) na performance "MMMM" de 2006. Acervo de Lúcia Gomes disponível em sua rede social Instagram

Em *Sanitário ou Santuário* (2003) (imagem 04), performance que faz parte do projeto *Provocações Urbanas: Apeú, Belém, Colares e Quatipuru*, contemplado com bolsa do antigo Instituto de Artes do Pará (IAP), Gomes transpõe um barco pesqueiro da Baía do Guajará ao Lixão do Aurá (Belém/PA) (COSTA, 2012, p.1980). Ali o barco permanece por 48 horas antes retornar ao rio. Ao anoitecer, conta a crítica de arte Marisa Mokarzel, mais duas ações ocorreram: foi servido um beiju, como "um ritual quase religioso", nas palavras da autora (MOKARZEL, 2008 apud COSTA, 2012, p.1980). Trata-se da performance *Amai-vos* (2000) e não estava prevista no projeto de *Sanitário ou Santuário*. Conta a artista em entrevista:

O beiju foi servido para degustação no primeiro dia que a gente considerou vernissage. Não faz parte da intervenção, nada a ver. Apenas eu quis levar "Amai-vos", porque eu sou assim, no dia que tu me conheceres mais... De repente eu vou fazer uma coisa, mas se eu sinto uma vontade, e necessidade, de fazer uma performance. Ai, no caso, eu resolvi fazer "Amai-vos" (2022).

A outra ação diz respeito ao concerto de violoncelo em pleno lixão próximo ao barco encalhado, compondo uma ambientação quase surreal. Conta a artista que descrevendo a cena, que por falta de registro, ela tem somente na memória:

A intervenção urbana feita no Lixão do Aura em 2003, ela durou 48 horas. O barco foi transportado, então no vernissage, no primeiro dia, ao pôr-do-sol, teve uma violoncelista, uma violoncelista apenas, que tocou algumas peças. Foi um momento muito emocionante porque as máquinas foram desligadas, os trabalhadores pararam, ficaram olhando, alguns nos seus locais, mais distantes, outros mais próximos, e foi muito lindo, porque tinha o som da música clássica, e as dezenas de asas de urubus batendo, então foi incrível. Uma pena que o irresponsável do

fotógrafo [e vídeo] não fez as imagens, então eu não tenho imagem nenhuma desse momento, só na memória (2022).

A proposta deste trabalho fora gestada no ano anterior para o extinto Salão das Águas (IAP), no qual apresentou impossibilidade institucional de realizar a ação dentro deste salão. Deste modo, Gil Vieira Costa (2012), destaca o projeto da artista, do qual resultou esta performance, como um “[...] projeto pioneiro na questão da multiterritorialidade na arte contemporânea paraense”, e acrescenta:

Pororoca [outro título dado a esta performance] foi uma proposta atravessada pelo campo político-econômico (a mediação do IAP), assim como pelo campo artístico-estético (a possível intenção da artista em discutir o local destinado à arte, escapando aos espaços convencionais e inserindo suas propostas em contextos diferenciados) (2012, p. 1981).



Imagem. 04 – Imagem do barco no Lixão do Aurá, durante a performance “Santuário ou Sanitário” (2003). Acervo de Lúcia Gomes disponível em sua rede social Instagram

Em ambas as performances, Lúcia Gomes propõe pontos de reflexão sobre a realidade dos quais emergem questões políticas e sociais. A própria definição do local, dentro da área urbana de Belém, mas ao ar livre, na rua, fora dos muros do museu, nos faz refletir. Muitas vezes parece um dado engessado, que apenas as construtoras de arranha céus são autorizadas a interferir na paisagem.

As propostas da artista de interferir e modificar a paisagem, mesmo que de modo fugaz e impermanente, convergem também no que diz respeito à repugnância dos locais das performances escolhidos pela artista para executar as ações. No esgoto e no lixão, onde é forte o mau cheiro daquilo que a sociedade descarta e não quer mais ter contato, daquilo

que se tornou asqueroso e insalubre. Mas Lúcia Gomes busca esse contato, desce o canal descalça e compartilha beiju com catadores, em pleno lixão.

Estabelecer essa proximidade e produzir impacto na paisagem a partir das ações, com fins de produzir um estranhamento no público, formado em grande parte, por transeuntes e trabalhadores do entorno da movimentada Av. Visconde de Souza Franco, de tráfego intenso típico das capitais, também os catadores de material reciclável no Lixão do Auará, um problema sanitário, comum nas cidades, certamente não teriam acesso às propostas artísticas se as ações tivessem ocorrido em outros locais. Ainda que por meio de intervenções efêmeras, em diminutas proporções, as ações promoveram a inclusão de públicos normalmente à margem das produções artísticas e culturais.

Deste modo evidenciamos como os locais onde ocorreram as ações são, de certo modo, parte da performance, sendo o local e o público condições fundamentais para a compreensão da poética buscada pela artista.

Notas

¹ Zanini (2018, p 126) apresenta um resumo das “regras” propostas por Kaprow em sete enunciados.

Referências

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. Trad. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM, Armand Colin, 2013.

GOLDBERG, Roselee. A arte da Performance: Do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, Lúcia. Entrevista Concedida a Marcela Cabral, Belém, 22 de agosto de 2022.

KIRB, Michael. Introduction. In: Happenings: an Illustrated Anthology: Scripts and Productions by Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman. Nova York, E.P. Dutton & Co., Inc. 1964.

COSTA, Gil Vieira. Proposições Artísticas da Paraense Lúcia Gomes e as Multiterritorialidades na Arte Contemporânea. XXI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 2012, pp. 1976 – 1990.

MALHEIROS, Ubiraelcio da Silva Malheiros, Tradição e ruptura na arte pública de Belém: dos monumentos tradicionais as intervenções urbanas, XXI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 2012. pp. 2072 – 2082.

MELIM, Regina. Performance nas Artes Visuais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e emoção. 4 Ed., 7 reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SIM/SECULT PARÁ. Relação das obras doadas pelo Fundo Z no ano de 2017.

ZANINI, Walter. Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização tecnologias na arte. Org. Eduardo de Jesus. São Paulo: editora Martins Fontes, 2018.

Representações e imaginário indígena na arte pública capixaba

Representaciones e imaginarios indígenas en el arte público en Espírito Santo

José Cirillo

Universidade Federal do Espírito Santo
josecirillo@hotmail.com

Eduardo Pordeus

Universidade Federal do Espírito Santo
edpordeus@gmail.com

Rhuan D. Magalhães

Universidade Federal do Espírito Santo
rhuandecottignies@gmail.com

Resumo

Apresentam-se alguns aspectos da arte pública no estado do Espírito Santo, Brasil, vista a partir dos modos de representação e presença do imaginário étnico-racial no ecossistema urbano. Trataremos a figura dos povos originários do Brasil, os povos indígenas, partindo de um inventário imagético realizado nas 78 cidades do estado. Considera-se que os monumentos urbanos estão diretamente relacionados à memória social e à identidade coletiva de uma sociedade, com essa premissa, verifica-se a pouca representatividade dos povos originários na escultura pública capixaba. Identifica-se como a figura indígena é representada, evidenciando duas tendências: um branqueamento da figura, com padrões corporais típicos da escultura clássica de base europeia; de outro lado, representações estereotipadas desses povos originários. Em contraponto, destacaremos a única obra em que a representação física da obra tenta se efetivar a partir de uma presença formal de forte recorte étnico-racial.

Palavras-chave: Arte pública; Ecossistema urbano; Arte capixaba; Povos originários; Arte indígena no Brasil.

Resumen

Este artículo presenta algunos aspectos del arte público en la provincia del Espírito Santo, Brasil, visto desde la perspectiva de los modos de representación y presencia del imaginario

étnico-racial en el ecosistema urbano. Abordaremos la figura de los pueblos indígenas, a partir de un inventario de imágenes realizado en las 78 ciudades de la provincia. Nosotros consideramos que los monumentos urbanos están directamente relacionados con la memoria social y la identidad colectiva de una sociedad. Con esta premisa, hay poca representación de los pueblos originarios en la escultura pública en Espírito Santo. La representación de la figura indígena se presenta con dos tendencias: a) un blanqueamiento para cercase a figura de patrones corporales típicos de la escultura clásica europea; por otro lado, b) representaciones estereotipadas de estos pueblos originarios. En cambio, nosotros destacaremos la única obra en la que la representación/ presencia física intenta hacerse efectiva desde una estructura corporal y formal con un fuerte trasfondo étnico-racial.

Palabras-clave: Arte publico; Ecosystema urbano; Arte capixaba; pueblos originários; Arte indígena en Brasil.

0

O tema deste artigo é derivado de uma pesquisa ampla sobre a arte pública contemporânea no Espírito Santo, com financiamento do CNPq e da FAPES, e busca compreender alguns aspectos da arte pública nesse estado brasileiro. Essa pesquisa-mãe tem como meta refletir sobre como as questões étnico-raciais podem ser verificadas na fortuna memorial dada neste acervo estadual de esculturas públicas, identificando suas formas de presença, bem como as relações iconográficas que envolvem essas representações. Resultados gerais dessa pesquisa podem ser acessados no sitio eletrônico www.artepublicacapixaba.com.br.

I

A arte pública vai se configurar não especificamente no fato de estar colocada em um espaço publicamente acessível, mas, sobretudo, pela interação com outras esferas sociais. O espaço é importante na definição dessa linguagem da escultura urbana, mas não é primordial. Para José Guilherme Abreu (2001), essa modalidade de intervenção na paisagem das cidades se dá na intersecção da esfera pública, com o espaço público e com a obra de arte, na dimensão de sua produção. Nesse ponto de conjunção dos diferentes problemas que envolvem cada um desses campos epistemológicos, vai se instaurar um modo de produzir arte que não depende apenas da vontade do artista, mas que o insere (ou lhe resgata) em uma dimensão existencial coletiva, na qual toda a sua produção está correlacionada com aspectos sociais e culturais do ambiente no qual vive ou para o qual o objeto artístico será destinado, ou seja: atribui ao artista sua dimensão política e atribui à obra e seus fluxos uma perspectiva multiautoral, na medida que a compreende como uma prática performática cultural colaborativa.

Assim, é nesse contexto coletivo que vai se definir uma autoria externa (o transeunte) atribuída a um grupo de pessoas não-artistas que habitam essa esfera pública e cujas aspirações deixam marcas no processo criativo e na circulação da obra. Esse outro autor coletivo tem ação direta (quanto o sujeito é o poder público que encomenda a obra) ou indireta (expresso

nos convivas, no espaço público e nos modos como ele é afetado) e vai alterar aspectos do processo criativo e do projeto poético de uma obra, dando-lhe contornos para além da noção autoral tradicional, uma vez que enquanto obra (monumento instalado) o objeto somente aciona sua dimensão como arte pública na interatividade e nas mediações definidas na e com a esfera pública. Podemos ainda afirmar que o monumento imprime uma ideia de sociedade em curso, pois mais que fruto da estrutura, ele pode consolidar ou desestabilizar a estrutura.

Abreu (2001) defende a tese de que a arte pública carrega em si uma forte carga de compromissos com o ambiente que a contém, não apenas como suporte ou matéria, mas principalmente como imagem geradora nesse autor externo colaborativo que corrobora com a construção idealizada do objeto (obra), estabelecendo um forte diálogo entre o artista, o público (não-artista) e o ambiente que envolve a obra. Juntos, integram o que chamamos aqui de ecossistema urbano no qual os diferentes seres que o habitam vivem em uma correlação que compreende os homens, as edificações, as diferentes formas vegetais e animais que circulam e fazem funcionar esse espaço dinâmico que é a cidade.

Pelo exposto, manifesta-se aqui a intenção de estudar a arte pública capixaba por meio do seu viés social e cultural, fortemente associados ao seu potencial comunicativo que confere aos trabalhos uma capacidade de traçar narrativas, transmitir mensagens e participar de maneira relevante na construção de identidades coletivas no contexto urbano; ou seja, desenhando pertencimentos. Este potencial de acionar pertenças desenha possíveis interações conduzidas por variações políticas e culturais com impacto nos espaços urbanos, no fluxo de circulação nos locais, no nível de aglomeração de pessoas e nas configurações existentes para que as ocupações tenham sua duração de tempo mais longa ou mais curta. As interações neste ecossistema complexo são conduzidas também por condições subjetivadas inerentes a cada indivíduo, como seus valores pessoais, o acesso às informações, suas experiências, seus interesses e motivações para ocupar afetivamente determinados locais.

Tal fenômeno se faz claro quando Abreu aplica à escultura pública a teoria dos Lugares de Memória, que “formulou-se e desenvolveu-se a partir dos Seminários orientador por Pierre Nora, na École Pratique des Hautes Études, de Paris, entre 1978 e 1981” (ABREU, 2005, p. 215). Com base nisso, nos articulamos com este autor para afirmar que a escultura pública, em particular a capixaba que estudamos, tem a capacidade de veicular instâncias de sublimidade, de criar ícones de simbolização, de acolher consensos sociais e enfatizar determinadas posições no espaço coletivo das cidades (ABREU, 2005, p. 220), enfim, de criar identidade coletiva. Ou seja, a escultura pública, entendida como um lugar de memória, desenha pertenças e permanências da obra na cidade e cumpre um papel social e político ao ativar-se na esfera pública como um fenômeno urbano que congrega as diferenças e constrói identidades compartilhadas.

II

Nesse sentido, busca-se investigar a produção de arte pública presente no território do Espírito Santo, Brasil. De antemão, esses estudos nos permitiram observar que esta é uma produção artística que se deu de forma tardia no contexto capixaba, tanto no que se refere ao acervo em si, quanto aos estudos sobre ele. A fortuna crítica sobre a arte pública capixaba é, portanto, pequena, restringindo-se em sua maioria aos trabalhos gerados por nossa rede de

pesquisadores ligados ao LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo). Antes dessa produção e dos artigos produzidos por nossa equipe desde 2011, podemos citar uma obra de Willis de Faria (1992), no qual ele cataloga os monumentos artísticos e históricos da capital capixaba, ou, um pouco mais antigo, o Relatório de Gestão do Governo Jones dos Santos Neves (1951-1954) que apresenta entre os dados gerais, alguns investimentos em alguns bustos e estatuárias na capital capixaba. O texto de Faria (1992) é um guia das obras na capital; é em si, um fichamento das obras com algumas informações equivocadas, mas que se tornou um referencial para quem vai estudar arte no espaço urbano em Vitória. Outra obra de referência é a dissertação de mestrado de Procópio (2010), ligada ao LEENA, que apresenta e discute a dialética da arte no espaço público da cidade de Vitória, por meio de análises das obras nela inseridas, atualizando os dados do catálogo de Willis de Faria e apresentando aspectos da arte pública da capital capixaba como formadora tanto do caráter material quanto simbólico do urbano local, discutindo esse processo e os modos de apropriação pelo público.

Há ainda materiais produzidos pelo Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Educação na Cidade de Humanidades (GEPECH), do Mestrado em Ensino de Humanidades do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). Este grupo busca discutir as relações entre a cidade e a educação a partir de áreas do conhecimento ligadas às humanidades e tem como objetivo planejar, executar e avaliar formações de professores da educação básica, bem como sistematizar materiais educativos que discutem e apresentam propostas relacionadas com a cidade. Destacamos o fascículo n. 5 *Educação e cidade: diálogos possíveis para explorar a temática afro-brasileira na EJA* (MORAIS e CÔCO, 2018) em que as autoras analisam contribuições de espaços da cidade de Vitória para explorar a temática da História e da cultura Afro-brasileira no ensino das Humanidades. De modo geral, a maioria das reflexões mais estruturadas sobre a arte pública capixaba decorre de nossas considerações sobre o tema, estando disponíveis no sítio eletrônico editado pelos pesquisadores do LEENA, “artepublicacapixaba.com.br”.

III

Seguir falando sobre a arte pública ou mesmo sobre a pesquisa em arte no Espírito Santo nos obriga a considerar alguns aspectos do processo de formação histórico-político-social capixaba, pois seguir sem tais considerações seria, no mínimo uma irresponsabilidade acadêmica, ou omissão histórica, que qualquer pesquisador ou historiador da arte deve evitar, sob pena de estar contribuindo para a cristalização da hegemonia dos grandes centros sobre aqueles tidos como “periféricos” ou, ainda, com a manutenção de um discurso colonizador, o qual ignora e desconstrói o contexto local em função do discurso hegemônico da metrópole, o qual privilegia o centro e desconsidera as bordas geográficas e ideológicas.

Não cabe aqui fazer uma história social, política ou econômica do Espírito Santo, mas destacar algumas características que o colocaram à margem do desenvolvimento tão evidente nos demais estados do sudeste brasileiro. Esses fatores, associado a uma cultura de isolamento social inserida particularmente com o processo migratório do final do século XIX, vão corroborar com o atraso para que o estado inicie obras em espaço público. Assim, podemos dizer que o isolamento do Espírito Santo e a consequente carência de desenvolvimento qualificado de saberes e fazeres tem sua origem tanto em questões como a sua colonização por um donatário

com poucos recursos financeiros e de pouca expressão política na corte portuguesa, passando pelo massacre impiedoso dos povos nativos por meio de batalhas sangrentas e pela constante negação das práticas culturais locais. Não obstante, a nova onda de ocupação do estado no final do século XIX se deu por meio da vinda de grupos étnicos com práticas culturais pautadas, em sua origem, em uma cultura de isolamento (pomeranos e italianos dos Alpes) que, ao se firmarem em solo capixaba, o fizeram com o mesmo princípio cultural de sua origem: ou seja, formaram ilhas de tradições centenárias, resguardadas pelo isolamento e no frio das montanhas capixabas. Esse conjunto de ações parece ter gerado uma sociedade ainda mais reservada e desconfiada, que favoreceu o processo de alienação regional dos procedimentos de formação da cultura nacional, em especial da crescente industrialização e enriquecimento do Brasil, o que provocou graves consequências na sociedade, economia e cultura capixabas, com impacto na produção artística e, obviamente, na arte pública em solo espírito-santense.

Mesmo com iniciativas do governo do estado, ainda nos anos de 1910, de criar uma escola oficial de artes (ato já tardio), sua dissolução em 1913 criou uma lacuna na produção e circulação da arte, em especial nos espaços públicos (CIRILLO, 2009). Assim, até o início da década de 1940, a produção das artes no estado do Espírito Santo ficou, então, restrita a poucos artistas de expressão e principalmente com artistas visitantes, integrando exposições, predominantemente de pintura, que visavam o mercado capixaba, uma vez que o mercado carioca começava a tomar outros rumos com os modernistas. A gramática visual novecentista, que agradava a elite capixaba, pouco fomentou que se desenvolvessem obras ou esculturas públicas destinadas a espaços coletivos como praças e parques. A presença de monumentos (bustos, estelas, esculturas ou outros) é bastante limitada e seguiam essa perspectiva de uma gramática clássica. Destaca-se que a obra mais antiga de cunho memorial registrada no estado, data do final do século XIX, sem nenhum registro outro¹. Praticamente não temos registros de obras externas até os anos de 1950, quando é recriada a Escola Estadual de Belas Artes.

Segundo os estudos de Rubim (2009), a Escola de Belas Artes ainda seguia os princípios da arte clássica, com inspiração em bustos e pinturas clássicas, “[...] pelos documentos analisados, a EBA mantinha fortes traços de tradição acadêmica das artes, não apontando para as transformações em evidência no Brasil desde a década de 1920, com a Semana de Arte Moderna.” (OLIVEIRA, 2008, p.36). A década de 1950 foi, assim, um marco para superar estas questões de precariedade que tangenciavam a arte pública capixaba. Aparentemente, houve uma retomada, de modo lento, de investimentos do poder público na construção de algumas obras para espaços públicos no estado, e em especial, dada a chegada ao contexto local do escultor italiano Carlo Crepaz, que será responsável por significativas obras desde os meados dos anos de 1950 até seu retorno para a Itália, onde morreu em 1992. Crepaz foi professor do Curso de Artes, iniciando a formação de uma geração de escultores que serão fundamentais para o destino da arte pública capixaba nas décadas seguintes, em especial na edificação de bustos, mas também com obras ímpares de cunho mais contemporâneo. Vale salientar que a obra de Crepaz tem na gramática visual clássica sua base formal e acreditamos que isto foi um acionador para que ele fosse contratado pelo poder público local para o incremento de obras em espaços públicos, sendo ele responsável por grande parte dos bustos e esculturas públicas, nos anos que se seguirem a 1955.

Mudanças mais expressivas no campo da arte, da produção e da criação de acervos públicos se darão na década seguinte (1960), com a federalização do ensino superior no estado e a

fusão da EBA à Universidade do Estado do Espírito Santo em 1969. Esse movimento começou a redimensionar o setor artístico e cultural capixaba, com forte impacto na modernização tanto das práticas artística quanto dos acervos públicos no estado². Assim, é na década de 1970 que teremos uma atualização da gramática visual dos monumentos capixabas, apesar da forte permanência de obras de cunho tradicional. São obras como o *Monumento à Mãe* (1971), de Maurício Salgueiro, que vão começar a ressignificar a arte pública local, com impactos lentos, mas significativos nesse processo de reordenação da gramática visual e conceitual dos monumentos nos anos seguintes. Salgueiro vai abrir campos para que a linguagem moderna finalmente encontre espaço, mesmo que limitado, na arte pública capixaba.

De modo geral, a maioria das obras permaneceu delegada a artista mais tradicionais e com formas mais “adequadas” à ideia de memorialização do herói, tema tão comum na escultura pública. Verificamos que apenas em alguns monumentos ou memoriais cujo tema era mais um fato que um sujeito, houve a presença de objetos um pouco mais contemporâneos à gramática da segunda metade do século XX.

Aspectos gerais ainda exigiriam um amplo debate que transcende o limite deste artigo, mas que permanecem como fantasmas que ainda precisamos desvelar para entender as nuances da arte pública capixaba. Apenas por uma perspectiva didática, decidimos fracionar essas reflexões e buscar entender aspectos mais delimitados dentro da imensidão de conceitos que abraçam essa produção, historicamente recente, em solo capixaba. Para tal caminho, decidimos recortar todo o nosso acervo resultante do inventário nos 78 municípios capixabas. Esses recortes buscam se aproximar mais profundamente dos temas e dos impactos desses sobre o conceito de pertença e permanência dos diferentes monumentos.

IV

Iniciamos, assim, o embrião da pesquisa que subsidia este artigo: as modalidades de presença e a representação no espaço público das cidades espírito-santenses das diferentes etnias que constituíram o solo e a cultura estadual, observando os diferentes povos envolvidos neste processo como os nativos (que ocupavam essa terra antes dos colonizadores), os portugueses, os negros escravizados e expropriados de suas terra e cultura e abandonados à sua sorte depois da abolição, e os europeus de origem italiana e pomerana que vieram no final do século XIX para substituir a mão de obra escrava. Estamos fazendo esses recortes temáticos para atualizar e analisar o inventário feito nos últimos anos, mas principalmente, para articular as obras no contexto amplo de sua inserção e significação como lugares de memória na cultura capixaba.

Em 2019, no Seminário do GEAP Latino América, em Lima no Peru, iniciamos parte dessas reflexões temáticas sobre o acervo inventariado nos municípios capixabas e iniciamos o que chamamos de “rotas afetivas”. Esta investida temática gerou a organização de um livro do grupo, a ser publicado no formato e-book pela EDUFES (Editora da Universidade Federal do Espírito Santo) em 2022. Nesse livro temático, a figura mítica do “herói”, aquele que abrindo mão de si lutou pela institucionalização da identidade capixaba, é tomada como mote para uma nova abordagem da arte pública no nosso estado. Não obstante, estamos subdividindo e recombinaando nosso acervo para entender não apenas as obras presentes, mas, sobretudo

para compreender como as obras “falam” dos aspectos sociais, culturais e políticos do estado, evidenciando questões sobre pertença, a permanência e ativação da esfera pública nas manifestações da Arte Pública capixaba. Identificando modos de presença e estruturas de poder indiciados no ecossistema urbano.

Para este artigo em específico, tomamos os modos de presença e ou representação dos povos originários do Brasil, aqueles que ocupavam as terras capixabas antes dos colonizadores. Selecionamos todas imagens (no contexto da arte pública) que possam, de algum modo estarem relacionadas às diferentes aproximações com a figura dos povos indígenas.

V

O Espírito Santo é um território multiétnico. Juntos, nativos, portugueses, negros escravizados e demais povos desenharam a cultura e os modos de organização social do estado, constituindo um mosaico étnico-racial responsável pela significativa parcela de pardos na população capixaba (53,3%), o que revela uma característica social de mestiçagem que, entretanto, não se reflete na estrutura social, política ou cultural. Ao longo desse processo de ocupação e manutenção do solo capixaba, diversos atores, homens e mulheres, deixaram alguma marca nesse processo histórico, mas somente alguns parecem estar representados em monumentos em celebração aos seus feitos ou memória nesse papel social e cultural de demarcar uma identidade regional, predominantemente branca ou embranquecida ideologicamente.

Dentre estes, os estudos realizados pelos pesquisadores do LEENA, evidenciamos que a menor representação nos parece ser a relacionada aos povos originários, cuja memória parece ser destinada ao apagamento antropológico, ou pior, a um modelo imaginário estereotipado para tal representação. Na maioria de sua presença nas obras públicas, identificamos que estão sempre relacionados ao processo colonizador e não a uma representatividade mais autônoma. A única figura indígena representada como herói capixaba (Imagem 02), por exemplo, é mais um retrato fiel ao corpo do branco colonizador do que aos nativos deste país, ou uma submissão a uma gramática visual neoclássica, o que trataremos mais à frente.

A presença indígena no Espírito Santo é controversa e indigesta desde a ocupação portuguesa na região (OLIVEIRA, 2008). Vitória (Vila Nova do Espírito Santo) é uma cidade antiga para os termos temporais brasileiros, tendo sido fundada em 1551, figurando como uma das dez mais antigas do Brasil. Foi erguida sobre uma chacina dos povos botocudos que ocupavam a ilha. Oliveira (2008) vai tratar mais especificamente da história do estado a partir do movimento dos descobrimentos portugueses, trançando um cenário amplo sobre os pioneiros portugueses a partir de um estudo sobre Vasco Coutinho, o primeiro donatário; este autor segue refletindo sobre o que chama de expansão da fé (p. 47 e seguintes) e da estruturação de um arremedo improvisado de economia, passando de modo breve pela carnificina dos povos nativos durante esse processo de apropriação do território. Oliveira segue apresentando o trabalho dos jesuítas, entre eles o padre José de Anchieta, que mantiveram uma das maiores fazendas litorâneas brasileiras de produção de açúcar e derivados que abastecia o Colégio Jesuíta na capital até o início do século XVIII, exportando para a Coroa açúcar e cachaça. Embora o autor trace um competente cenário da formação da economia, da política e de alguns aspectos da sociedade capixaba, ele pouco destaca da presença dos povos originais (ou dos

negros escravizados) que serviram de mão de obra nesse processo de consolidação dessa cultura colonizadora instalada.

Outra referência para entender os primeiros anos da ocupação do solo espírito-santense será o trabalho de Cunha (2014), pois a autora vai traçar um estudo sobre o período jesuíta de 1549 a 1759, permitindo entender bastante dos processos chamados civilizatórios que eles imprimiam na estado e que vão dizimando povos ou a cultura nativa da capitania e, posteriormente, da província, em nome de uma catequização que visava mais que a evangelização dos povos nativos, mas, sobretudo, tentar criar uma mão de obra mais passiva para atender os objetivos da Coroa Portuguesa. Para fundamentar nosso escopo sobre os modos de organização e resistência dos povos que habitavam o território nacional antes do desembarque português em 1500, buscamos outros autores de base, pois Oliveira (2008) trata de modo ligeiro o tema. Nenhum estudo sobre a questão dos povos originais do Brasil pode desconsiderar a obra *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (RIBEIRO, 1970). Nessa obra, Darcy Ribeiro, embora inspirado nos ideais de Marechal Rondon de trazer os povos nativos para o mundo civilizado, vai ser um indigenista vital para a compreensão da cultura pré-colonial do país. Seu trabalho foi fundamental para evitar o extermínio total desses povos, em especial nas regiões dominadas por grileiros da borracha no norte do Brasil.

Os povos nativos perdiam seus territórios para a exploração econômica da terra, em especial também para a formação de pastos e outras lavouras. É Ribeiro quem vai deixar evidente no país que o território era algo vital para essas comunidades, para a sobrevivência de sua cultura e de seu próprio corpo. Cruamente, Darcy Ribeiro aponta que nossos povos originais nem foram mortos como pretendia os colonizadores iniciais, nem foram civilizados como pretendiam os governos instaurados posteriormente. Ao contrário do esperado pelos portugueses, esses povos nativos passaram a se colocar num processo de resistência e de sobrevivência contra uma outra cultura, invasora e violenta, o que vai perpetuar-se nos séculos seguintes à colonização. Ribeiro afirma ainda que “[...] é o caráter capitalista do sistema econômico vigente e a ordenação sócio-política a ele correspondente que lança a sociedade nacional contra as etnias tribais” (RIBEIRO, 1970, p.371). Nessa fala, o autor anuncia que há uma clara distopia entre a “civilização” e a coabitação com os grupos sociais que não se rendem à uma lógica produtivista de mundo.

Nos interessa muito as particularidades dos grupos nativos que ocupavam o solo capixaba, dizimados em sua maioria por serem considerados selvagens demais para serem civilizados. Claro que os estudos de Ribeiro nos permitem uma compreensão dos modos e da cultura desses povos originais, mas o foco no Espírito Santo vai especificar nosso recorte e permitir uma aproximação maior com sua cultura e símbolos para que tenhamos instrumentos e argumentos para a adequada análise de sua presença na arte pública local. Para tal, tomamos os estudos de Celeste Ciccarone (2011; 2018) em sua aproximação com os grupos Guaranis, no centro norte capixaba, e seu processo de movimentação territorial e de fuga da dominação colonial.

Segundo Ciccarone (2011, p. 137),

As primeiras fontes documentais [Hans Staden (1549) Gabriel Soares de Souza (1587); Cabeza de Vaca (1541) e Ulrich Schmidl (1550)] fornecem preciosos registros das formas de ocupação guarani nas regiões sul e sudeste do Brasil, ao mesmo tempo em que naturalizaram a construção colonial de fronteiras político-administrativas que recortavam e apresentavam como estático um território indígena extenso, contínuo e instável.

Aqui, podemos perceber que a autora contesta os modos como esses primeiros investigadores compreendem a ocupação territorial imposta a esses povos originários, que possuidores de uma cultura de deslocamento contínuo (dentro de um mesmo território geográfico) vão conflitar com os modos de organização imposto pelos colonizadores. Segundo essa autora, esse movimento, esse deslocamento constante do povo Guarani, em especial em direção ao litoral, vai trazer essa etnia ao Espírito Santo, como em toda a costa do Sudeste, evidenciando uma comunidade na qual as práticas da oralidade são o principal meio de se transmitir às novas gerações aquilo que vai constituindo uma memória coletiva do grupo. Fica evidente também que o fato de usar seu conhecimento do território para fugir do “branco colonizador” também contribuiu para um processo de anulação e apagamento de seu papel no solo capixaba. Esse processo de ocupação da costa atlântica vai sendo passada de geração a geração. Sobre isto, a autora nos apresenta um trecho no qual relata esse compartilhamento via oralidade dos conhecimentos do grupo sobre os portugueses e seu processo de ocupação e domínio ou extermínio dos povos indígenas (CICCARONI, 2011, p. 142):

Quando os portugueses chegaram, os Guarani já estavam aqui no litoral, mas só que quando eles chegaram, os Guarani sabiam qual região que ia demorar mais para o branco explorar, que é o centro da terra. Quer dizer o centro dessa terra que é a região do Paraguai e Argentina. E como eles previam a maldade, a maldição essas coisas todas, aí então os mais velhos falavam: 'está na hora da gente sair daqui'(...)

Essa fala vai buscando explicar a migração desses grupos mais para o interior do estado e do país, pelo menos dos que, de um modo ou outro sobreviveram ao processo de colonização e ao massacre em nome da ocupação. Esse processo de resistência, associado a uma cultura de preguiça imposta como rótulo cultural por parte dos portugueses, justificaram o início do tráfico de pessoas escravizadas para o Espírito Santo, vindos de algumas regiões do continente africano. Entre os séculos XVI e XIX desenvolveu-se o tráfico atlântico, envolvendo Europa, África e América. O Brasil participou desse processo, diante da política expansionista dos países europeus, principalmente das monarquias de Portugal e Espanha, e compreendendo a escravidão de pessoas negras no empreendimento colonial português no país (LEITE, 2017).

Com o tráfico negreiro, vai praticamente desaparecer a figura do indígena do cenário econômico e cultural capixaba. Fato que nos parece justificar o pequeno número de obra relacionadas a este tema verificado.

VI

As representações de povos indígenas na arte pública capixaba são poucas e concentradas em dois grandes centros: a região central e norte do estado. A longo dos 78 municípios e seus variados distritos, apenas cinco deles tem alguma obra ou referência mais indireta aos povos originários do Brasil. Em sua maioria, essas representações estão associadas ao processo civilizatório que se instaura no país com o descobrimento português. Muitas delas trabalhando uma iconografia pouco característica da etnia em representação. Verificamos que dos 78 (setenta e oito) municípios capixabas, apenas 7 (sete) deles possuem obras em espaços públicos relacionados ao recorte temático em análise. O total de presenças iconográficas com referências aos povos originários do Brasil se limita a 9 (nove) obras, incluindo dois painéis

em mosaico e um totem de identificação da municipalidade (única obra que associa texto visual e texto verbal).

Na parte superior da Imagem 1 podemos ver as únicas 4 representações tridimensionais que se relacionam aos povos originários. Na primeira imagem, de autoria de Carlo Crepaz, a iconografia é pertencente a uma gramática visual que toma do corpo europeu a referência e os cânones de representação; é um homem europeu vestido com uma tanga, com cocar e usando arco e flecha (Imagem 2). Na parte inferior, na primeira imagem encontramos um relevo em bronze, seguidas de três painéis em mosaico e um obelisco, os quais apenas serão citados aqui por não trazerem nenhum elemento novo nas representações dos povos originários, uma vez que seguem no caminho de uma iconografia mais estereotipada para esses povos originários. A exceção do obelisco, todos são representações visuais. No obelisco, a representação indígena está expressa por um signo verbal: *MUCURICI*, vernáculo originado do tupi antigo que dá nome da cidade, que significa fila de *baurizeiros*, uma espécie de palmeira nativa no Brasil. Assim, é o texto verbal, e não o visual, que remete à ancestralidade dessa presença indígena.



Imagem 01 – Representações escultóricas de indígenas na arte pública capixaba.
Fonte: CEDOC/LEENA

Essas nove representações resumem toda a presença indígena na arte pública capixaba. A maioria delas fazem alusão ao processo de colonização, exceto o nome da cidade grafado no marco de entrada de Mucurici e o painel de Raphael Samu, em Linhares, mas que está em avançado grau de arruinamento. Na segunda imagem da linha inferior da Figura 1, o painel sem título de Samu representa já o processo de miscigenação, uma vez que percebemos aspectos da cultura caiçara que se reporta à práticas dos povos que vão se estabelecendo no litoral “pacificado” pelos portugueses. Estas são as duas únicas obras que não se reportam especificamente ao processo de ocupação colonizadora.

VII

Para fins de aprofundamento neste texto, vamos tratar especificamente de duas dessas obras, o *Monumento ao Índio* (Vitória, Crepaz, 1951-1955) e *As Três Etnias* (Linhares, Camizão, 2011). O *Monumento ao Índio* (Imagem 02) é uma das primeiras obras em solo capixaba do artista italiano, sendo criada entre 1951-1955 por encomenda do governo estadual. A obra refere-se a Araribóia, um índio nascido em etnia Tupi, na tribo dos termininós, no início do século XVI e batizado português (Martim Afonso de Souza), que ajudou na ocupação segura da costa brasileira, tendo um papel fundamental na pacificação do Rio de Janeiro e Espírito Santo e na expulsão dos franceses da costa sul brasileira.



Imagem 02 – Monumento ao Índio (Araribóia). Carlo Crepaz, bronze, 1951-1955.
Fonte: CEDOC/LEENA

Araribóia, mas que um nativo de origem, foi um herói da colonização validado pelo português colonizador, e tomado como ícone da “bondade” do invasor. É uma escultura de vulto pleno, em bronze, em tamanho natural, assentada de tanga sobre pedestal de granito cinza dentro da água na entrada da Baía de Vitória (instalação original); o herói aportuguesado aponta seu arco e flecha para o mar, assim como os canhões do Forte São João, a fortaleza que lhe faz fundo. O objetivo de Crepaz era rememorar a conquista do solo capixaba, com o objetivo secundário de representar de forma geral o povo originário brasileiro, o índio. Entretanto o faz no cânone europeu de representação do corpo, distanciando-se de uma intencionalidade de efetivamente fazer representar os povos originários. Acredita-se que a rosto do monumento ao Índio seja um autorretrato de Crepaz, o que reforça o descompromisso com a efetiva memorialização dos povos nativos na obra.

VIII

Na contramão dessa representação tomada por uma gramática visual europeizada ou estereotipada, a obra *As Três Etnias* (Imagem 03), de Nilson Camizão, permite perceber um estudo anatômico que diferencia as três etnias apresentadas: o português, o negro e o nativo (botocudo).



Imagem 03 – *As Três Etnias*. Nilson Camizão. Bronze, 2011. Fonte: Redes sociais do artista/CEDOC-LEENA



Imagem 04 – Detalhe da obra *As Três Etnias*. Bronze, 2011. A presença dos Botocudos na arte pública capixaba. Fonte: CEDOC/LEENA

Esta imagem de Camizão é a única representação escultórica que efetivamente procura representar o lugar de poder dos povos originários, evidenciando que o processo de coabitação das etnias deveria ser o caminho para a plenitude social no Brasil – ironicamente, essa peça foi removida pelo poder público alegando ofensa à moral, por estarem nuas as imagens. A obra foi modelada em argila, diretamente a partir de uma maquete que se perdeu. Assim, não há estudos preliminares ou processuais da peça, exceto um pequeno vídeo que mostra o processo de soldagem das partes de bronze da figura indígena.

IX

Podemos concluir que embora os povos originários tenham se constituído como a maioria da população nos primórdios do litoral brasileiro, ao longo do processo de ocupação do solo, essa etnia foi perdendo seu lugar e sendo relegada à processos submissos na estrutura social, ou mesmo ao apagamento de sua importância social, estruturando-se mesmo em um sentimento de não pertença à história social no estado do Espírito Santo, e mesmo no país. Hoje, mesmo com parcela significativa do povo capixaba derivado dessa etnia, e mesmo com a presença de dois grandes grupos étnicos, os guaranis e os tupiniquins, essa população e seu papel na história do estado parece não ser digna de memorialização, sendo seu imaginário, quando presente, apresentado com estereótipos que não dão visibilidade ao seu real papel na nossa história.



Imagem 05 – As Três Etnias. Nilson Camizão. Bronze, 2011. Esculturas abandonadas no depósito da Prefeitura de Linhares, ES. Fonte: CEDOC/LEENA

A única obra que reconheceu o papel dessa etnia no processo de consolidação social e política capixaba, *As Três Etnias*, de Nilson Camizão, sucumbiu à censura de ordem religiosa que levou à remoção da obra de seu local de instalação por estarem “nuas”, segundo fala

de populares na cidade. O ato é um retrato do abandono da arte pública capixaba (Imagem 05), relegada aos juízos de um estado não laico e que relega ao esquecimento a sua própria história, o seu próprio povo.

Notas

¹ Se considerarmos a pintura de Nossa Senhora dos Milagres, na Igreja dos Reis Magos em Nova Almeida, ou toda a estatuária sacra nas diferentes igrejas capixabas a partir do século XVI, poderíamos afirmar que há uma pequena produção de obras em espaços de uso coletivo, entretanto de cunho devocional e não memorialístico, característica fundamental dos monumentos. Portanto, desconsideramos a análise desses objetos sobre o cunho de monumentos ou de arte pública.

² Vale destacar que até este momento o acervo público capixaba centra-se naquele localizado no palácio do governo ou em órgãos públicos, bem como em na forma de (poucos) bustos e esculturas clássicas nas praças das cidades economicamente mais expressivas do estado.

Referências

ABREU, José Guilherme. Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público. II Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte. Anais, Porto: 2001

_____. Arte pública e lugares de memória. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património, v. 4, pp. 215-234, 2005

CICCARONE, Celeste. Fazenda Guarani: narrativas indígenas sobre remoção, reclusão e fugas no período da ditadura militar no Brasil. Vibrant, v.15 n.3, pp. 01-21, 2018.

_____. Um povo que caminha: notas sobre movimentações territoriais guarani em tempos históricos e neocoloniais. Dimensões, vol. 26, 2011, p. 136- 151.

CIRILLO, A. José. Do Instituto de Bellas Artes ao PPGA: cem anos de escola de artes no Espírito Santo. In: XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009, Vitória, ES. Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. v. 1. p. 368-375.

CUNHA, Maria José dos Santos. Os jesuítas no Espírito Santo 1549-1759: contactos, confrontos e encontros. Tese (Doutorado em Teoria Jurídico Política e Relações Internacionais) – Universidade de Évora. 2014.

LEITE, Maria Jorge dos Santos. Tráfico Atlântico, Escravidão e Resistência no Brasil. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano X, n. XIX, ago. 2017. Disponível em: [file:///C:/Users/milen/Downloads/137196-Texto%20do%20artigo-264777-1-10-20170818%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/milen/Downloads/137196-Texto%20do%20artigo-264777-1-10-20170818%20(2).pdf). Acesso em 16 de fevereiro de 2021.

MORAIS, Érica Renata Vilela de; CÔCO, Dilza. Educação e cidade: diálogos possíveis para explorar a temática afro-brasileira. Vitória, ES: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo, 2018. (Série educação na cidade e humanidades; n. 5, e-book)

OLIVEIRA, José Teixeira de. História do Estado do Espírito Santo. 3 ed. – Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo: Secretaria de Estado da Cultura, 2008.

PROCÓPIO, Gislaine Zanon Ferreira. Arte em espaços públicos de Vitória. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2010.

RIBEIRO, Darcy. Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

**Políticas públicas, manifestações
artísticas e a constituição da
paisagem urbana**

Palimpsestos: entre arte, materialidade e espaços urbanos

Palimpsestos: entre el arte, la materialidad y los espacios urbanos

João Paulo de Souza Jacob

Universidade Estadual de Campinas

j219356@dac.unicamp.br

Resumo

O artigo trata da possibilidade de entender o espaço urbano como um palimpsesto, incluindo em sua abordagem uma aproximação entre arte e arqueologia. Além disso, reflete sobre o trabalho de dois artistas contemporâneos brasileiros, cujas proposições selecionadas nos permitem desenvolver essas associações, ao tratarem da relação entre arte e as temporalidades urbanas, mediadas por suas materialidades.

Palavras-chave: Palimpsesto; Espaço urbano; Arte contemporânea; Arqueologia.

Resumen

El artículo aborda la posibilidad de entender el espacio urbano como un palimpsesto, incluyendo en su abordaje una aproximación entre el arte y la arqueología. Además, reflexiona sobre la obra de dos artistas brasileños contemporáneos, cuyas propuestas seleccionadas nos permiten desarrollar estas asociaciones, al tratar la relación entre el arte y las temporalidades urbanas, mediadas por sus materialidades.

Palabras clave: Palimpsesto; Espacio urbano; Arte contemporáneo; Arqueología.

Introdução

Os diversos tempos latentes nos espaços urbanos sempre intrigaram os seus mais atentos observadores. O escritor Italo Calvino, provavelmente, respondeu à provocação ao elaborar o livro “Cidades Invisíveis”, no início da década de 1990. Nele, o autor fabulou não somente a respeito da quantidade e peculiaridade das cidades que integram o império do Grande Kublai Khan, mas nos deixou a sugestão de pensá-las em estado de coexistência dentro de um mesmo lugar. A narrativa de Calvino aponta para além da possibilidade das muitas cidades caberem em uma só cidade, mas destaca o fato de que a convivência entre o antigo e o novo, o passado e o presente são elementos constitutivos que atravessam algumas das suas cidades imaginadas.

Essa condição, por outro lado, não se descola da realidade urbana contemporânea, tornando-se mais perceptível à medida que intensificamos a nossa atenção em direção à sua trama estrutural. A articulação espaço-temporal, presente na materialidade urbana, muitas vezes produz espaços abandonados, vazios, decadentes ou em estado de ruínas, que se opõem, embora frequentemente a mesma paisagem, à construção de lugares compatíveis com os desejos, interesses e investimentos de sua época. Nestes locais, normalmente, encontram-se edifícios comerciais e residenciais repletos de materiais que se tornam indispensáveis, técnica e esteticamente, para a arquitetura contemporânea. Andreas Huyssen (2014) descreveu essa situação imagética, ao comentar uma condição similar, figurada nas gravuras dos presídios, de Piranesi, tratando-a como uma “simultaneidade irritante e ameaçadora de tempos e espaços” (2014, p.112).

Considerando a ideia de simultaneidade temporal como expressão material presente no tecido urbano, este artigo discute a possibilidade de pensarmos a cidade como um palimpsesto, a partir dos estudos de David Harvey (2008), Sandra Pesavento (2004) e Alfredo González-Ruibal (2008), buscando intersecções temáticas na obra “Beleza Compulsiva Tropical” (2014), da artista Gisele Beiguelman, e em alguns trabalhos fotográficos da série “Noturnos São Paulo” (1998-2002), do artista Cássio Vasconcellos.

Palimpsestos: do texto ao tecido urbano

Do Século IV ao XII, o pergaminho foi o material mais comumente empregado na escrita como alternativa ao papiro, que já se encontrava raro. Sua estrutura era obtida a partir de uma membrana produzida com peles de vitela, cabra, carneiro e ovelha, após serem amolecidas na cal, raspadas e polidas até se conseguir uma superfície suficientemente fina, lisa e sem falhas. O resultado deste trabalho deveria ser capaz de receber um manuscrito e suportar o manuseio e a encadernação. No entanto, a progressiva escassez e os altos preços alcançados pelo pergaminho foram responsáveis por práticas de reaproveitamento daqueles previamente utilizados, através de processos que incluíam a sua lavagem com vinagre, raspagem e posterior limpeza com pedra-pomes e cal, a fim de se apagar os vestígios da escrita anterior.

Esta estratégia permitiu que antigos pergaminhos recebessem sucessivas escritas de textos superpostos, originando os chamados palimpsestos, que em grego, significa “raspado de novo”. Apesar do processo de apagamento por descoloração e raspagem da escrita precedente, na maior parte das vezes ainda se podia encontrar rastros das outras intervenções na superfície do material, ainda que fracos, como uma “escrita fantasma” (CAUDURO, 2000, p.135).

A ideia do palimpsesto enquanto possibilidade de se referir, também, à organização visual do meio urbano aparece devido ao recorrente aspecto que intercala as estruturas típicas da metrópole contemporânea, em contínuo processo de construção, e os fragmentos ou ruínas arquitetônicas de outros tempos, parcialmente destruídos ou em estado de abandono, mas ainda detectáveis visualmente ou, no mínimo, sugeridas por algum elemento vestigial. David Harvey, ao escrever sobre o tecido urbano na pós-modernidade classificou-o como fragmentado, nos moldes de um “palimpsesto de formas passadas superpostas umas às outras” (HARVEY, 2008, p.69), apontando para um lugar de ecletismo de estilos arquitetônicos.

O autor sintetiza o seu pensamento sobre o espaço urbano na pós-modernidade, da seguinte maneira:

Ficção, fragmentação, colagem e ecletismo, todos infundidos de um sentido de efemeridade e de caos, são, talvez, os temas que dominam as atuais práticas da arquitetura e do projeto urbano. E evidentemente, há aqui muita coisa em comum com práticas e pensamentos de muitos outros campos, como a arte, a literatura, a teoria social, a psicologia e a filosofia. (HARVEY, 2008, p.96)

Sandra Pesavento, no texto “Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto”, reflete sobre a postura do historiador diante do espaço da cidade, tratando-o quase como um documento histórico, já que, segundo a própria autora, a “dimensão espacial que se oferece ao olhar no contexto urbano, tem marcada sobre si a passagem do tempo” (2004, p.26), buscando no próprio espaço e materialidade da cidade a sua história e memória. Nesse sentido, uma análise criteriosa que persiga uma cidade do passado, requer do investigador alguma astúcia visual e perceptiva, considerando que o seu terreno é constantemente transformado, destruído, desgastado e renovado pelo tempo.

A partir desta constatação, Pesavento nos propõe uma compreensão metafórica do espaço urbano como palimpsesto, uma vez que não se trata da materialidade direta dos pergaminhos, que pode ser empregada ao tratar dos passados que perduram, de alguma forma, nos terrenos das cidades. Para a autora, o palimpsesto é “uma imagem arquetípica para a leitura do mundo” (2004, p.26).

A percepção de que existem tempos escondidos ou menos aparentes nos espaços urbanos, mas que deixam vestígios, apresentando-se frequentemente aos olhos de seus habitantes mais atentos, pode levar à constatação de que há, também, nesses terrenos, o que Pesavento qualificou como “uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar” (2004, p.26), sugerindo que a distribuição de distintos traços materiais do tempo exigem do seu observador (frequentador) uma postura investigativa, orientada para descobrir pegadas, que talvez são imperceptíveis ao olhar automatizado do cotidiano, podendo exigir, inclusive, recursos que vão além dos elementos visuais dados no ambiente, mas a capacidade imaginativa de lidar o implícito.

Nesta busca de tempos e espaços perdidos, o historiador deve olhar o passado em palimpsesto da urbe em busca não só das formas e funções que sobreviveram e que se apresentam, explícitas e invisíveis, ao pesquisador. É preciso ressuscitar o implícito e o invisível à superfície desenterrando aquilo que não mais se vê: o sugerido, o intuído e pressuposto, o transformado, o desaparecido e o lacunar, o ausente. (PESAVENTO, 2004, p.27)

Frente à relação metafórica com os lugares, algumas proposições reflexivas surgem como possibilidades resultantes do enlace entre cidade, tempo e a dupla materialidade-imaterialidade urbana. Uma delas é a questão do “ver além”, que aparece como desdobramento da ação investigativa sobre o espaço caracterizado pelo palimpsesto, estimulando uma ação de desvelamento de situações ou construções ocultas, cuja exploração revela um sentido que é preciso decifrar. Neste contexto, é possível imaginar histórias em *mis-en-abyme*, ou seja, histórias que contêm histórias, ou ainda, lugares que contêm lugares, provocando o que

Pesavento descreveu como “dar a ver ou dar a ler além daquilo que é exibido” (2004, p.28).

Outra situação, envolve o resgate, registro ou coleta dos sedimentos urbanos gerados pelo imbricamento dos tempos, demandando exercícios de contínua montagem e desmontagem de suas peças, bem como da sua capacidade interpretativa. É uma espécie de jogo ou *puzzle*, onde os participantes devem estar engajados em criar conexões entre tempos, histórias e objetos da paisagem urbana:

A narrativa do passado só será objeto de compreensão e rememoração se ele ensinar a montar e desmontar o puzzle em chaves de sentido, traduzindo o outro tempo para os homens do presente. Caso contrário, sinais do passado não serão traços do antigo, vestígios que incorporam uma temporalidade histórica, mas só velhas materialidades, diferentes ou anacrônicas com relação ao presente, tal como as práticas e significados de uma outra época serão apenas pitorescas ou, no máximo, interessantes. (PESAVENTO, 2004, p.28).

Passados recentes

Na maior parte das vezes, Pesavento faz referência à figura do historiador ao tratar da temática em questão, ressaltando que a investigação temporal, geralmente baseada em análises de documentos antigos, arquivos de muitas naturezas, relatos e memória, sempre ocuparam o escopo das metodologias de pesquisa da História, enquanto área de conhecimento. Regime este, em que o historiador aparece como o agente responsável por elaborar uma narrativa sobre o passado, não excluindo certa reconstrução imaginária daquilo que já existiu, como estratégia de reter a memória e determinar o que lembrar.

É possível notar, porém, que ao se tratar do estudo das temporalidades de um lugar, presumidas a partir do encontro com produtos de uma cultura material, invoca-se o campo de atuação da arqueologia. A própria autora faz considerações frequentes a esse campo de pesquisa, narrando situações ou fazendo menções diretas à prática arqueológica.

O estudo de elementos da cultura material é assunto que atravessa o universo de interesse da arqueologia, inclusive do seu subcampo, atualmente conhecido como arqueologia de passados recentes. Esta área em particular pode nos ajudar a lançar novas miradas para os diferentes tempos que convivem nos meios urbanos, principalmente, quando os analisamos pelo viés de suas presenças na materialidade dos lugares.

Segundo o arqueólogo Alfredo González-Ruibal (2008, p.248), uma arqueologia de passados recentes lida com a materialidade de um passado a respeito do qual ainda temos uma memória viva ou que estamos pessoalmente envolvidos. Em sua maioria, ocupa-se com artefatos do universo dos abjetos, que inclui, dentre outros: as trincheiras, os aterros sanitários, as construções abandonadas, as edificações em ruínas e os lugares devastados por desastres industriais. Neste contexto, o autor define o momento alvo da sua abordagem como supermodernidade, aludindo ao conceito de Marc Augé, que a considera uma época em que não há superação da modernidade, mas uma exacerbação de tudo aquilo que ela produziu, inclusive da destruição e, conseqüentemente, dos seus restos de natureza material. Por esse motivo, González-Ruibal (2008) considera que os traços de destruição encontrados na supermodernidade são manifestações essenciais da nossa era. Quando se refere à destruição, o autor não trata apenas das devastações repentinas e de grandes magnitudes, como o caso de

Chernobyl, mas também de processos gradativos, como a formação de paisagens pós-industriais ou áreas de abandono. Assim, corrobora com a afirmativa de que nas pequenas coisas esquecidas podemos encontrar as vozes do subalterno.

A insistente e profusa materialidade de outros tempos, principalmente daqueles não tão distantes e ainda vivos na memória coletiva de uma sociedade, segundo González-Ruibal (2008), é capaz de sensibilizar as pessoas, mesmo fora do âmbito da arqueologia. Dessa forma, portanto, a disciplina pode nos lembrar que existe uma realidade caótica por detrás da globalização e das mídias digitais, que não se reduz às construções sociais e aos significados simbólicos, mas que se expressa também por uma produção material residual. Em síntese, González-Ruibal nos afirma que os arqueólogos podem ajudar a produzir paisagens de contra memória sobre os lugares, propondo releituras daquilo que é considerado como memória consolidada e irrevogável. Através desta análise, é possível dilatar a nossa percepção sobre a condição de palimpsestos do tecido urbano e o quanto há de potencial para se debater sobre memória, arqueologia das paisagens e construção dos lugares dentro do contexto urbano.

Palimpsestos urbanos e arte contemporânea

Algumas considerações que orientam as abordagens dos espaços urbanos enquanto palimpsestos promovem, concomitante, um entrelaçamento de saberes e práticas que estão em sintonia com algumas proposições artísticas e/ou são disparadores delas. Com base nesta perspectiva, as investigações dos lugares elaboradas por diversos artistas contemporâneos parecem sensíveis ao palimpsesto que constituem as diferentes localidades, favorecendo uma investigação atenta dos rastros, memórias e artefatos produzidos nelas, uma ação no espaço em similitude àquela praticada pelo arqueólogo. Embora muitos artistas não mencionem em seus escritos ou conversas sobre as obras a respeito das suas afinidades com as práticas arqueológicas, várias delas exibem métodos de exploração de uma materialidade residual das paisagens, principalmente daquelas ligadas às transformações dos panoramas urbanos, apresentando, frequentemente, fragmentos coletados diretamente nesses terrenos ou registros feitos da sua constituição material.

A ação desses agentes propositores, quase como “artistas-arqueólogos” (JACOB, 2021, p.100) resulta em trabalhos que atuam próximos da fronteira entre arte e produção de documentação de pesquisa arqueológica, nas entrelinhas do registro urbano patrimonial, e que ativam a percepção da memória como consequência do encontro entre as pessoas e o mundo material. Nesses projetos, muitas vezes, é possível notar estratégias que utilizam processos de repetição, de reescrita, de bricolagem, de tradução e de intertextualidade que ajudam a revelar e manifestar de forma mais detalhada e abrangente o mundo em que vivemos.

A obra “beleza Convulsiva Tropical” (imagens 01 e 02), de Giselle Beiguelman, realizada na 3ª Bienal da Bahia, em 2014, nos convida a tentar elaborar respostas para as seguintes questões: “como narrar a história de um lugar invisível? Se as pedras pudessem falar, o que elas nos contariam?” (BEIGUELMAN, 2019, p.14). Partindo dessa provocação, a artista revela o seu intuito de discutir a invisibilidade do Arquivo Público da Bahia, assim como os arquivos de uma forma geral. O projeto investigativo tem como alvo a arquitetura da Quinta do Tanque, em Salvador, edifício que abriga o Arquivo Público do estado. Para a artista, a apropriação da arquitetura

e situação urbana/social do prédio revela não só o estado de conservação estrutural do local, mas como alguns dos seus espaços são tomados pelo desgaste e proliferação dos musgos. Fato que a leva a realizar uma intervenção em uma das paredes do local, registrando textualmente, com os próprios musgos, a frase que dá título ao trabalho.



Imagens 01 e 02 – Giselle Beiguelman, *Beleza Convulsiva tropical*, 2014. Fonte: www.desvirtual.com

A intervenção de Beiguelman reivindica espacialidade e busca correspondências materiais para tratar a questão do arquivo e da memória urbana, por meio do encontro da arquitetura de Salvador com o tempo. No trabalho, a artista apreende e redefine a maneira com que a vegetação encobre os lugares esquecidos do município, envolvendo as suas pedras e desgastando o seu concreto. O registro das estruturas malcuidadas e em ruínas do edifício trabalhado, tomado pelo crescimento “convulsivo” das plantas, nos permite compreender a própria cidade e arquitetura como artefatos, sujeitos à ação modeladora humana, o seu abandono e a sua reintegração à paisagem via combinação com as camadas vegetais. Todo esse processo não marca apenas o desinteresse cíclico por regiões e edificações urbanas, mas o quanto esse fato demanda uma trajetória no tempo que não consegue apagar por completo os seus vestígios na superfície do espaço construído. A presença da ruína é uma questão que está no campo de análise da artista, enxergando-a “como evidência do tempo em ação, da matéria em movimento” (BEIGUELMAN, 2019, p. 70). Como ela complementa:

Sequências de ruínas urbanas atropelam a paisagem urbana o tempo todo. Encortiçados ou abandonados seus antigos casarões são devorados por plantas viçosas, muito verdes e felizes. A luta do asfalto contra a samambaia parece sem fim. Como seria Salvador sem suas casas centenárias em decomposição? Seria Salvador ainda?

Ao escrever sobre a série fotográfica “Noturnos São Paulo” (1998–2002) (imagens 03 e 04), de Cássio Vasconcellos, na página eletrônica do artista, Nelson Brissac Peixoto aponta para a construção feita por Vasconcellos de uma cidade que já não existe mais, expondo a sua dificuldade em reconhecê-la entre as imagens dos tapumes, viadutos, fachadas desgastadas e dos detritos, que parecem pertencer a outros tempos, quando comparados à São Paulo contemporânea e sua imagética arrojada, com pontes de alumínio e prédios envidraçados.

De acordo com Peixoto, as estruturas que parecem abandonadas e, infinitamente, inacabadas fazem “aflorar um estranhamento desses elementos no cotidiano”. Além disso, a disposição, nas fotografias, desses objetos marcadores do tempo e das transformações urbanas, sempre em primeiro plano, cria uma inquietação na paisagem, como se permanecessem ali para dar o seu testemunho aos “futuros” que possam alcançar. Essa situação retratada pelas imagens de Vasconcellos, trazem à tona a condição de palimpsesto de São Paulo, enxergada pelas lentes investigativas do artista sensibilizado pela temporalidade do seu lugar, buscando nele, os traços do passado e da ruína. A descrição de Peixoto enfatiza essa hibridização temporal, encontrando nas fotografias uma modernidade aliada à antiguidade.



Imagem 03 – Cássio Vasconcellos, Hotel Hilton #1, da série fotográfica Noturnos São Paulo (1998-2002). Fonte: www.cassio-vasconcellos.com.br



Imagem 04 – Cássio Vasconcellos, Fura Fila #5, da série fotográfica Noturnos São Paulo (1998-2002). Fonte: www.cassio-vasconcellos.com.br

O passado revelado pelo artista, muitas vezes como ruína, destaca tanto um movimento de reconstrução da megacidade sobre os seus próprios fragmentos, como nos provoca uma reflexão frente à iminência de desaparecimento de seus elementos, ou seja, nos confronta com a ideia de ver aquilo que, hipoteticamente, em breve não teremos mais diante de nós. Essa condição analisada por Peixoto e qualificada como “paisagem à beira da catástrofe” nos devolve à ideia de destruição abordada anteriormente por González-Ruibal, como característica de uma sociedade que produz em excesso e destrói na mesma proporção. Talvez a perplexidade presente nas palavras de Peixoto diante dos registros de Vasconcellos e, quiçá, transmitida a nós, possa reverberar essas considerações estudadas pela arqueologia, que se materializam no jogo de presença e ausência proposto pelo fotógrafo.

Considerações finais

Considerar o tecido urbano, metaforicamente, como palimpsesto é uma estratégia cognitiva da qual pesquisadores de diferentes áreas recorrem com certa frequência. No campo dos estudos da arte contemporânea que se envolve com as questões urbanas, principalmente ligadas à memória e materialidade, pensamos ser de grande valia investigativa e poética, a possível aproximação com algumas teorias e práticas arqueológicas. Lidar com as camadas de tempo podem nos convidar a vivências que já fazem parte da rotina dessa área do conhecimento, oferecendo novas miradas e potências para as teorias e proposições artísticas que são atravessadas pelo encontro reflexivo entre passado, espaço urbano e elementos da cultura material.

Referências

- BEIGUELMAN, Giselle. *Memória da Amnésia: Políticas do Esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CAUDURO, Flávio. Design Gráfico & pós-modernidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.13, pp.127-139, dezembro 2000.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity. *Current Anthropology*, Vol. 49, n.2, pp. 247-279, abril 2008.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 17a. edição, São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HUYSEN, Andreas. Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JACOB, João Paulo. O lugar entre tantos: Akram Zaatari, memórias e experiências. p.127. Dissertação de Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens IA/Universidade Federal de Juiz de Fora. 2021.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Cassio Vasconcellos, Noturnos, disponível em: Noturnos São Paulo | Cássio Vasconcellos (cassiovasconcellos.com.br). Acesso em: 22 agosto 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. Revista Esboços – UFSC, v.11, n.11, pp. 25-30, 2004.

Arte Pública na cidade do Rio de Janeiro: uma síntese das transformações do século XVIII ao século XXI

Arte Público em La Ciudad de Rio de Janeiro: una síntesis de las transformaciones del siglo XVIII al XXI

Aline Rayane de Souza Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

alineoliveira.art@gmail.com

Resumo

Este trabalho reflete sobre a presença da arte pública na cidade. Através de uma abordagem histórica e crítica, apresenta-se uma síntese da arte pública inserida na cidade do Rio de Janeiro a partir século XVIII até o século XXI. Relaciona-se a arte pública e as transformações urbanas com objetivo de reconhecer as diferentes formas que ela assumiu, ao longo dos séculos, no Rio de Janeiro. Observa-se a partir dos exemplos apresentados que a arte pública se estende de uma abordagem pessoal, com base na ideia de arte/objeto, para uma interface social, enfatizando a relação arte/comunidade.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; arte pública; espaço público; transformações urbanas; política.

Resumen

Este trabajo reflexiona sobre la presencia del arte público en la ciudad. A través de una abordaje histórico y crítico, se presenta una síntesis del arte público inserto en la ciudad de Río de Janeiro desde el siglo XVIII hasta el siglo XXI. Se relaciona con el arte público y las transformaciones urbanas para reconocer las diferentes formas que ha tomado a lo largo de los siglos en Río de Janeiro. Se observa a partir de los ejemplos presentados que el arte público se extiende desde un enfoque personal, basado en la idea de arte/objeto, a una interfaz social, enfatizando la relación arte/comunidad.

Palabras clave: Río de Janeiro; arte público; espacio público; transformaciones urbanas; política.

Introdução

Este artigo constitui uma reflexão acerca da presença da arte pública na cidade. Classificar um determinado tipo de arte como pública é algo que, na maior parte do tempo, suscita interrogações quanto ao seu significado, a sua função e a pertinência do conceito de público. Nos estudos sobre o conceito de arte pública geralmente surgem dois problemas que dificultam a discussão aprofundada do tema: um deles faz referência à defesa de que “toda a arte é pública”, e o outro rejeita o termo arte pública em prol da recuperação do termo “arte em espaços públicos”. “Recuperar o conceito de arte pública como arte para/no espaço público, supõe a manutenção dessa situação paradigmática em que, para efeitos reais, o artista atua como demiurgo entre o espaço, o cidadão e a arte.” (REMESAR, 1997, p.133). E assume que a arte pública não é detentora de nenhuma especificidade que a distinga, devendo ser compreendida como um conjunto de obras de arte que tem o espaço público como lugar de apresentação.

Defende-se, por outro lado, que a arte pública não se define apenas em função de seu lugar de implantação, correspondendo a uma entidade autônoma, embora não separada do espaço que se apresenta ao espectador: o espaço público. Utiliza-se o termo arte pública fazendo referência a um grupo de objetos que mediam a relação entre homem e sociedade, que são manipulados para fins simbólicos e possuem valor histórico. Estes objetos, por sua vez, devem estar localizados em um espaço territorial materializado, com acesso livre e fisicamente acessível, possibilitando o contato direto, físico e afetivo com o espectador.

Através de uma abordagem histórica e crítica, apresenta-se uma síntese da arte pública inserida na cidade do Rio de Janeiro a partir do século XVIII até o século XXI. Mais especificamente, trata-se de parte dos resultados obtidos pela pesquisa bibliográfica e pelo levantamento de dados realizados no contexto da pesquisa de doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB-UFRJ), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq) através da concessão de Bolsa de Doutorado.

Relaciona-se a arte pública com os diferentes períodos políticos e transformações urbanas com objeto de reconhecer as formas que ela assumiu no Rio de Janeiro. Através da apresentação de algumas obras exemplares, procura-se demonstrar que o conceito de arte pública variou ao longo do tempo, se estendendo de uma abordagem pessoal, baseada na ideia de arte/objeto, para uma interface social, enfatizando a relação arte/comunidade.

Síntese da arte pública

O Rio de Janeiro acumula, desde o século XVIII, um acervo de obras de arte pública que revela como a cidade vem sendo formada em sua complexidade cultural. Paralelamente a expansão demográfica, sob o mandato do vice-Rei Luís de Vasconcelos e Souza (1742-1809), a então capital da Colônia passou por remodelações urbanas que deram início ao primeiro movimento de monumentalização de seus espaços públicos. A partir de 1779 foi construído o primeiro jardim público do país: o Passeio Público do Rio de Janeiro. Segundo Carlos Terra, foi dada a incumbência de criar um “jardim de prazer, isto é, um jardim público para servir à população da cidade” ao Mestre Valentim¹ (TERRA, 1993, p.53). Nele, podia-se contemplar as primeiras obras de arte pública ornamentais, como chafarizes em ferro e estátuas que embelezavam a composição do traçado do jardim.



Imagem 01 – Mestre Valentim, Chafariz dos Jacarés ou Fonte dos Amores, 1783. Granito e bronze, Passeio Público, Rio de Janeiro. Fonte: Desconhecida.

A vinda da Família Real e de sua corte de Portugal para o Rio de Janeiro em 1807, impôs novas necessidades materiais que facilitavam o desempenho das atividades políticas, econômicas e ideológicas que passaram a ser exercidas na cidade. Terra (1993) pontua que a necessidade de organização de uma corte nos moldes europeus e a vinda da Missão Artística Francesa transformaram tanto a arquitetura quanto a forma urbana da cidade, através da remodelação de seus espaços públicos. Na segunda metade do século XIX, o paisagista francês Auguste Marie Glazieu (1828-1906) esteve à frente da remodelação completa do Passeio Público (1861), do Campo de Santana (1872) e da Quinta da Boa Vista (1874), dentro dos diversos padrões adotados, naquele momento, pelos países europeus. Para ornamentação desses espaços, foram adquiridos esculturas e chafarizes e iniciou-se a tradição de importar peças de ferro fundido das fundições francesas².

A inauguração da estátua equestre de D. Pedro I (1862) de Louis Rochet, foi “produto de uma grande mobilização da sociedade civil a partir da organização de uma subscrição pública nacional” e iniciou no Brasil a tradição de comemorar eventos históricos conjugada à promoção de monumentos (KNAUSS, 2000, p.176). A promoção desta escultura baseava-se na recordação de um personagem, concebido como herói, e a proposta de subscrição pública afirmava a intenção de simbolizar seus feitos. Para o historiador Paulo Knauss (p.181) “o herói se torna, então emblema da história e da nação na medida em que afirma simbolicamente o Estado.”



Imagem 2 – Louis Rochet, Monumento a Dom Pedro I, 1862. Bronze, ferro fundido e pedestal em granito, Praça Tiradentes, Rio de Janeiro. Fonte: Desconhecida.

Knauss (2000) defende que, as estátuas erigidas por subscrição pública – a exemplo de *José Bonifácio* (1872) de Louis Rochet, *General Osório* (1894) de Rodolfo Bernardelli, *Visconde do Rio Branco* (1902) de Felix Maurice Charpentier, entre outras– no final do século XIX tinham como base o culto à nação, sustentado no ideário de patriotismo que se afirmava em torno de práticas cívicas e de louvor à arte, fundamentando o discurso de cidade civilizada e cultural, que iria compor a caracterização do Rio de Janeiro como capital da República. É importante observar que estas estátuas contrapunham a tradição religiosa de celebrar mortos nos cemitérios ou templos, assumindo novas conotações simbólicas, derivadas do culto laico à nação.

Novos atores passaram a dominar a cena política e no plano simbólico, a figura dos “heróis da pátria” foi gradativamente substituída com o surgimento de novos temas que impuseram novas formas de representação para a escultura pública (KNAUSS, 2000). Coerente com essa mesma perspectiva, durante a gestão de Pereira Passos (1903–1907), a cidade passou por uma nova reurbanização que determinou novas funções à cidade, através da eliminação de modelos antigos e contraditórios ao novo momento (ABREU, 2013 [1987]). Ela representa a primeira intervenção estatal sobre a forma urbana que não mais permitia a presença da população de baixa renda nas áreas mais valorizadas da cidade. Inspirado nas correntes de embelezamento urbano, principalmente na renovação urbana promovida por Haussmann em Paris, novas avenidas foram abertas, jardins foram redesenhados e retomou-se a tradição imperial de importar peças de ferro das fundições europeias para decoração desses espaços.

Com a Proclamação da República, Estado e Igreja Católica são separados. A igreja perde seu estatuto oficial. Nas primeiras décadas republicanas tem lugar um embate pela ocupação do espaço público, ou pelo conteúdo da República. Segundo José Murilo de Carvalho, houve entre nós uma batalha de símbolos e alegorias, parte integrante das batalhas ideológica e política. A Igreja Católica também participou desta luta; o projeto do Cristo Redentor foi uma de suas frentes. (GRINBERG, 1999, p.59)

A imagem mais emblemática do Rio de Janeiro, que se tornou um dos seus principais cartões postais, o *Cristo Redentor* revela o gosto do carioca pela associação entre a paisagem natural e a arte pública. A ideia de construir um monumento ao Cristo Redentor no pico do Corcovado surge na primeira metade do século XIX no Círculo Católico do Rio de Janeiro, mas é apenas no século XX que o projeto vai adiante, após o consultor geral da República dar um parecer favorável à construção da estátua. Foi criada uma Comissão Arquidiocesana do Monumento ao Cristo Redentor, mas sua concepção demandaria a participação ativa da população, uma vez que, um dos maiores desafios para a construção de um monumento nessas dimensões é seu custo. Ao inserir caráter “eminentemente nacional” a obra e o status de “obrigação patriótica” a participação popular, sugeriu-se a arrecadação de módicas quantias de maneira que, a contribuição de cada brasileiro a tornaria uma obra da nação. O Estado, por sua vez, contribuiu com cerca de duzentos mil cruzeiros. (GRINBERG, 1999, p.60).

O Cristo Redentor é uma estátua religiosa concebida para um espaço aberto e sua dimensão pretende incluí-la na escala da cidade com objetivo de alcançar todos os cidadãos. A obra final foi feita pelo escultor francês Paul Landowski, sob o risco do italiano Lélío Landucci. Os braços abertos formam uma cruz, compatibilizando a simbologia cristã com o estilo arte déco, resultante da geometrização das formas, observado no ritmo vertical das pregas da túnica, dos rasgos retos no rosto e nos ângulos sempre limpos. (GRINBERG, 1999, p. 66). Símbolo da cidade, a estátua do Cristo Redentor foi eleita em 2007 uma das novas sete maravilhas do mundo.



Imagem 03 – Vista aérea da cidade do Rio de Janeiro com o Cristo Redentor (1931). Fonte: Desconhecida

A arquitetura moderna inicia um novo momento na relação entre arte e cidade no Rio de Janeiro, ao promover integração³ entre as artes. Destacamos a importância da criação do Ministério da Educação e Saúde (1936-1942), símbolo do Estado Novo, na promoção de uma nova forma de integração entre as artes visuais e a arquitetura no Brasil. Em 1943 foi anunciada a abertura do concurso para realização de uma estátua que seria erguida nos jardins em frente ao MES, e iniciou-se uma mobilização, por meio de subscrição pública, para arrecadar fundos para o projeto em um movimento em prol da unidade nacional. Participaram do concurso Augusto Zanoiski, Adriana Janacópulos e Bruno Giorgi, este último, escolhido vencedor, foi contratado para criar o Monumento à Juventude (1947). Seguindo modelos antigos de representação, a escultura figurativa representa dois jovens olhando para o horizonte, como que antevendo o futuro, como se estivessem marchando. Posicionado de frente para o edifício e de lado para a rua, o horizonte vislumbrado é o marco arquitetônico, símbolo do Estado. (KNAUSS, 1999, p.43).

A arquitetura moderna assimilou a informação que fundamenta o pensamento moderno muito antes das artes visuais no Brasil, que somente veio se firmar a partir da década de 1950 com o concretismo e o neoconcretismo. Apesar de impulsionadas pela Semana de Arte Moderna de 1922, as artes visuais seguiam na busca de uma identidade nacional, voltadas para um projeto de brasilidade, mas continuavam presos ao esquema tradicional de representação, como destaca Ferreira Gullar (1983) “se a produção de arte moderna no Brasil pode ser assinalada a partir de 22, as questões que representam a base de todo o pensamento moderno na arte só foram surgir entre nós 30 anos depois.”



Imagem 04 – Escultura Juventude (1947) de Bruno Giorgi com o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES) aos fundos. Fonte: Desconhecida.

Na década de 1950, o fluxo migratório para a então capital federal, o Rio de Janeiro, intensificou-se também entre os artistas que escolheram a cidade para residir. No cruzamento de ideias e personalidades, quando a cidade passava a assumir formas essencialmente modernas, nasce o Neoconcretismo, consolidado em 23 de março de 1959 através do Manifesto Neoconcreto⁴. O Neoconcretismo assimilou a tradição construtiva da arte, na comunhão entre forma e função e por seu caráter público, mas rompeu com os rígidos preceitos do Concretismo paulista –que por sua vez, já havia promovido uma ruptura com os padrões da arte moderna brasileira–, defendendo a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. Ronaldo Brito entende que:

O neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disso: em seu interior estão elementos imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira. (1985, p. 49).

A transferência da capital federal para Brasília (1960) determinou a busca pela invenção de uma nova identidade para a cidade do Rio de Janeiro, favorecendo a ruptura com as antigas tradicionais artísticas. Neste sentido, o movimento Neoconcreto transformou “a compreensão da cidade em uma experiência aberta e transitória, cuja dinâmica já não se inseria na prática artística anterior” (HERZOG, 2012, p.11). Já para a arte pública, a transgressão a partir da transmutação de identidades e valores, assim como a liberdade de experimentação dos artistas, possibilitou a transposição de barreiras entre a arte e o público (HERZOG, 2012, p. 11).

Em 1979, por iniciativa do então Prefeito Marcos Tamoyo (1975–1979), foi criado o primeiro parque de esculturas da cidade: o Parque Natural Municipal da Catacumba⁵. Sua idealização, no entanto, só foi possível após a remoção de centenas de famílias da favela da Catacumba em 1970, promovida pelas políticas públicas de erradicação de favelas em vigência (PINHEIRO, 2010, p.139). A decisão de transformar o espaço em parque permanente foi justificada pela necessidade de reflorestamento da área, e a arte foi utilizada como argumentação para criação de um espaço voltado à difusão cultural e a exposição de esculturas na cidade. Segundo o folheto de inauguração do parque em 1979⁶, o Parque de Esculturas ao ar Livre inaugurou com a exposição de 24 esculturas de artistas nacionais e internacionais, financiadas pela iniciativa privada e doadas à prefeitura da cidade.

A cidade do Rio de Janeiro era a única cidade da América Latina com obras do artista norte americano Alexander Calder expostas em espaço público. Em 1961 foi comprada a obra *Rio* (1951) e o artista doou uma segunda peça à cidade: *Stabile* (1940). As duas esculturas, até então expostas no Parque do Flamengo, foram transferidas para a inauguração do Parque da Catacumba. As obras foram retiradas do parque para serem restauradas e desde 1985 estão desaparecidas.



Imagem 05 – A esquerda: Alexander Calder, Rio, 1951, Aço. A direita: Stabile, 1940, Aço. Parque da Catacumba, Rio de Janeiro. Fonte: Folheto de Inauguração do Parque da Catacumba, 1979.

Ao longo da década de 1990, observa-se a convergência de discursos vindos de diferentes setores da sociedade, que exprimiam um sentimento de perda. As propostas de requalificação urbana que surgiram como uma reação a este cenário, estavam envoltas em disputas que, “perpassavam tanto pela retomada de espaços urbanos, quanto pelo embate sobre uma estética específica que [...] passava a dominar o Rio de Janeiro.” (CEZÁRIO, 2020, p.21). Nesta ocasião estavam sendo instaladas obras de arte pública em diferentes bairros da cidade fruto de doações tanto de iniciativas de grupos como o Rotary, que fazia doação de bustos e estátuas, quanto de artistas que produziam suas obras com recursos próprios e as doavam para a cidade, utilizando o espaço público como portfolio de fácil acesso e com grande visibilidade.

Para Everardo Miranda, essas obras eram “colocadas aleatoriamente, sem critério algum na cidade”⁷. A crítica de Miranda faz referência ao fato de que, no Rio de Janeiro, a inserção de obras de arte pública não passa, na maioria dos casos, pela análise especializada de profissionais, sendo necessário apenas uma autorização da Gerência de Monumentos e Chafarizes (vinculada à Secretaria de Manutenção e Obras), responsável pela aprovação de projetos de execução de novos monumentos públicos⁸, atendendo, muitas vezes, a interesses privados de instituições e à ambição de artistas e curadores.

Na primeira gestão de Cesar Maia (PMDB, 1993–1996) como prefeito da cidade, foi elaborado e implementada a política cultural *Esculturas Urbanas*. Com foco nas artes visuais, seus objetivos eram iniciar uma coleção de arte pública para a cidade e ajudar a consolidar o *Corredor Cultural*, projeto até então recente. Entre os anos 1996 e 1997 foram instaladas cinco

esculturas de caráter permanente no Centro da cidade: *O Passante* (1996) de José Resende, *Sem Título* (1996) de Amílcar de Castro, *Retângulo Vazado* (1996) de Franz Weissmann, *Sem Título* (1997) de Ivens Machado e *Escultura para o Rio* (1997) de Waltércio Caldas. Criada pela então Secretária Municipal de Cultura (1993–2000), Helena Severo, a política cultural contou com a assessoria de Everardo Miranda, foi coordenada pelo crítico de arte Reynaldo Roels Júnior e teve participação de um corpo técnico especializado (críticos, curadores e pesquisadores de arte) responsável pela seleção e curadoria das obras.

A arte pública no Rio de Janeiro também adotou modos de engajamento político, solução encontrada por grande parte dos artistas atuais, caracterizado fundamentalmente pela ocupação do espaço público. Com ou sem apoio de galerias e instituições, eles criam propostas que subvertem a ordem cotidiana – expressas na forma de inserções espontâneas de grafites⁹ e cartazes nos muros da cidade, realizações de performances, ou intervenções temporárias¹⁰ e permanentes no cenário urbano–, reafirmando sua motivação política. (HERZOG, 2012, p.14). Como exemplo pode-se citar de pinturas do Profeta Gentileza (como ficou conhecido José Datrino), realizadas nos pilares do Viaduto do Caju, na Zona Portuária da cidade, expondo sua crítica e rejeitando tudo que não é “gentil”. Para Cátia Herzog (p.24), os cariocas entendem que as mensagens do Profeta Gentileza “conclamam a paz em uma cidade violenta, e mostram, ao mesmo tempo, o valor que conferem ao conceito de gentileza” na construção que fazem de si mesmos, como povo gentil e afável. Outro exemplo é o trabalho de Jorge Selarón, que revestiu com mosaico de azulejos coloridos a escadaria que liga os bairros da Lapa e Santa Teresa, sem apoio da administração local, a partir de uma iniciativa particular de seu trabalho. A escadaria que passou a fazer parte do patrimônio urbano carioca, tornou-se ponto de visita turística e foi catalogada como Patrimônio do Rio de Janeiro em 2005.

Considerações finais

Na cidade do Rio de Janeiro a arte pública esteve relacionada aos diferentes períodos políticos e transformações urbanísticas. A partir da síntese de algumas obras relevantes, observou-se que apesar de prevalecer na cidade obras baseadas na ideia de arte/objeto, no final do século XX passaram a surgir diversas manifestações enfatizando a relação arte/comunidade e com engajamento político.

Notas

¹ Valentim da Fonseca e Silva exercia múltiplas atividades, a maioria por intuição, sendo mais famoso como escultor e entalhador.

² Para mais informações ver JUNQUEIRA, Eulalia. A arte francesa do ferro do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2005.

³ Utiliza-se o termo integração visando estabelecer uma relação entre as artes visuais e a arquitetura “de forma a tornar os elementos artísticos –a escultura, a pintura e o paisagismo– partes integrantes da composição arquitetônica mantendo sua independência e seus valores estéticos.” (ROSA, 2005, p. 3).

⁴ Publicado no suplemento dominical do Jornal do Brasil, o manifesto foi escrito por Ferreira Gullar e assinado por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, e serviu como abertura da primeira exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

⁵ O parque foi criado pelo Decreto Municipal nº 1.967, de 19 de janeiro de 1979 e está vinculado à Secretaria Municipal do Meio Ambiente do Rio de Janeiro desde 2003. Localizado na Zona Sul da cidade, o parque ocupa uma área de 26,5 hectares, entre os bairros da Lagoa e de Copacabana, de frente para um dos principais cartões postais da cidade: a Lagoa Rodrigo de Freitas.

⁶ Folheto de Inauguração do Parque da Catacumba em 1979. Recuperado de <<https://www.revitalizario.com.br/news/livreto-inaugural-conta-historia-e-proposito-idealizado-por-marcos-tamoyo-para-o-parque-da-catacumba/>>.

⁷ Entrevista realizada com Everardo Miranda por vídeo chamada no aplicativo Zoom no dia 19 de fevereiro de 2021.

⁸ Conforme descrito no site da Gerência de Monumentos e Chafarizes, consistem em monumentos públicos “bustos, estátuas, chafarizes, marcos, efígies, lagos, ruas com calçamento em pé-de-moleque e guarda-corpo de pontes,” Disponível em: <<https://www.rio.rj.gov.br/web/seconserva/monumentos-e-chafarizes>>. Acesso em: 20/03/2021.

⁹ A palavra grafite é a variação em português do termo italiano: no singular graffito; no plural graffiti. Atualmente o termo graffiti é utilizado internacionalmente para denominar a vertente visual da arte pública que designa qualquer ato de escrever, inscrever, marcar ou desenhar sobre qualquer superfície. (PROSSER, 2010).

¹⁰ Para mais informações ver pesquisa desenvolvida por Adriana Sansão no Laboratório de Intervenções Temporárias, junto ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB). Disponível em: <<https://intervencoestemporarias.com.br/en/about/>>.

Referências

ABREU, Maurício. A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil: IPP, 2013 [1987].

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CEZÁRIO, Isaura de Aguiar Maia. Espaços plásticos na cidade: um estudo antropológico sobre o projeto Esculturas Urbanas e os usos da arte no espaço urbano do Rio de Janeiro. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2020.

GRINBERG, Lucia. República católica- Cristo Redentor. In: KNAUSS, Paulo. Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, pp. 57-72.

GULLAR, Ferreira. Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo. In: Módulo – Cadernos de Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro, nº 76, p. II, jul. 1983.

HERZOG, Cátia Silva. Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

KNAUSS, Paulo. Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____ O descobrimento do Brasil em escultura: imagens do civismo. Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n. 20, pp. 175-192, abr. 2000.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. Rio de Janeiro: cinco séculos de história e transformações urbanas. Rio de Janeiro, Brasil: Casa da Palavra: 2010.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Graffiti Curitiba. Curitiba: Kairós, 2010.

REMESAR, Antoni. A Challenge for Public Art. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1997, p. 133.

ROSA, Rafael Brener. Arquitetura, a síntese das artes: um olhar sobre os pontos de contato entre a arte e a arquitetura na modernidade brasileira. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

TERRA, Carlos Gonçalves. Os jardins no Brasil do século XIX: Glaziou revisitado. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

Territorialidade e narrativa no discurso crítico e de criação da arte pública

A proposta arte em jornal e a participação de artistas mulheres (1989)

La propuesta arte en periódico y la participación de mujeres artistas (1989)

Almerinda da Silva Lopes

Universidade Federal do Espírito Santo
almerindalopes579@gmail.com

Resumo

O texto reflete sobre três propostas criativas, elaboradas por mulheres artistas, participantes da experiência denominada Arte em Jornal, idealizada pelo periódico paulista *Jornal da Tarde* (JT) (grupo *Estadão*), trabalhos esses veiculados de abril a julho de 1989, nas capas do *Caderno de Sábado*, encarte de arte e cultura do mesmo periódico. Para a execução das propostas, a redação e a oficina do JT se transformaram no ateliê temporário de trabalho de um seleto e reconhecido grupo de quinze artistas contemporâneos, que aceitaram o convite e o desafio. Se a proposta de transformar o jornal em fomentador, suporte e instrumento de incentivo à produção, difusão, circulação e recepção da arte, era o reconhecimento da importância das artes visuais para a imprensa escrita, vale citar que isto ocorreu em um momento de reinvenção da imprensa para enfrentar a concorrência das novas mídias tecnológicas.

Palavras-chave: Arte e Comunicação; Arte em Jornal; Arte Contemporânea; Linguagens artísticas; Artistas Mulheres.

Resumen

El texto reflexiona sobre tres propuestas creativas, desarrolladas por mujeres artistas, participantes de la experiencia denominada Arte en Jornal, idealizada por el periódico paulista *Jornal da Tarde* (JT) (grupo *Estadão*), obras estas transmitidas de abril a julio de 1989, en las portadas de *Caderno de Sábado*, inserto de arte y cultura del periódico. Para la ejecución de los trabajos, la redacción y el taller JT se convirtieron en el estudio de trabajo temporal de un selecto grupo de quince artistas contemporáneos, quienes aceptaron la invitación y el desafío. Si la propuesta de convertir al periódico en promotor, soporte e instrumento de incentivo a la producción, difusión, circulación y recepción del arte fue el reconocimiento de la importancia

de las artes visuales para la prensa escrita, cabe mencionar que esto sucedió en un momento de reinvenção de la prensa para enfrentar la competencia de los nuevos medios tecnológicos.

Palabras clave: Arte y Comunicación; Arte en Periódico; Arte Contemporáneo; Lenguajes Artísticos; Mujeres Artistas.

Introdução

Antes de discorrer sobre a supracitada proposta *Arte em Jornal*, idealizada pelo *Jornal da Tarde*, e o trabalho realizado pelos artistas convidados, vale destacar que a relação entre arte e imprensa é antiga. Remonta ao surgimento dos jornais na era industrial, nos quais foi introduzida a crítica de arte, que consistia em textos reflexivos, de autoria de filósofos e literatos, em que discorriam sobre as obras presentes nos salões oficiais. Se essa atividade inicialmente esteve restrita a poucos autores, expandiu-se tão rapidamente quanto os avanços da imprensa escrita e o aumento do número de exposições realizadas em museus e galerias de arte, locais frequentados por intelectuais e por personalidades endinheiradas.

Esses textos críticos angariaram importância cada vez mais significativa, contribuindo para ampliar o conhecimento e despertar o interesse do público pela arte, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, quando muitos artistas se colocaram contra as regras da Academia e procuraram se libertar dos conceitos de “gênio iluminado” e das “encomendas da Igreja e a burguesia” (BOURDIEU, 2005, p. 157). Tinham como mote “a teoria da arte pela arte” e a conquista da autonomia que permitiria ao artista produzir o que lhe aprouvesse e para quem se interessasse ou tivesse recursos para adquirir sua produção poética, sendo que o que estava em jogo a partir de então,

[...] não era apenas a redefinição das funções da atividade artística; nem mesmo a revolução mental que é necessária para pensar todas as experiências excluídas da ordem acadêmica, ‘emoção, impressão, luz, originalidade, espontaneidade’, e para revisar as palavras mais familiares do léxico tradicional da crítica de arte (...). Trata-se de criar as condições de uma crença nova, capaz de dar um sentido à arte de viver nesse mundo às avessas que é o universo artístico (BOURDIEU, 2005, p. 157).

Para a concretização desse processo de liberdade e de ruptura com os valores do passado, o discurso de escritores e críticos de arte tornou-se relevante, o que levou a imprensa também a contratar profissionais que assinavam as colunas de crítica de arte nos periódicos. Também publicavam entrevistas concedidas pelos chamados “artistas de vanguarda”, que discorriam sobre “as necessidades da nova economia dos bens simbólicos” (BOURDIEU, 2005, p. 157.), questão que não era bem compreendida ou digerida por alguns críticos.

Ao longo do século passado, houve o surgimento de novos veículos de informação e de comunicação, que passaram a concorrer com a imprensa escrita diária, abalando a sua hegemonia e exigindo que esta se reformulasse e se modernizasse para fazer frente às novas transformações socioculturais e continuar a seduzir seus leitores. Conscientes de que os signos artísticos seduzem “mais que a emergência de qualquer verdade” dos textos jornalísticos, os jornais abriram também espaço para

a atuação de artistas e de fotógrafos. A recorrência à publicação de imagens visuais tornava-se símbolo de modernidade, cuja função era tornar as páginas dos periódicos mais atraentes e atribuir novo sentido às reportagens, tornando-as mais leves (BAUDRILLARD, 1992, p. 62).

Nas décadas de 1920/1930, ocorreu a chamada *Era do Ouro dos Jornais*, mas o surgimento do rádio abalou essa hegemonia, tornando-se o grande concorrente da mídia impressa. Para não perder o seu prestígio junto ao grande público e às empresas que pagavam os anúncios publicitários impressos nas páginas dos jornais – seu principal suporte financeiro – os periódicos investiram cada vez mais em modernização, como a aquisição de máquinas de impressão, recurso que vinha facilitar e melhorar sensivelmente a qualidade das imagens em grandes tiragens, pelo processo de *Rotogravura* (MADIO, 2007, p. 66).

Na década de 1950 os jornais sofrem outro grande abalo, com a instalação no Brasil dos primeiros canais de televisão, o que possibilitou a veiculação de notícias e de imagens em tempo real e em movimento, tornando as exposições acessíveis na tela da TV, sem que o público precisasse sair de casa para ver as obras, o que o fascinava.

Essa nova concorrente levaria a imprensa a ampliar o campo de atuação dos artistas, chamando-os para atuarem também como designers gráficos na diagramação dos jornais. Foi o caso do artista mineiro Amílcar de Castro, convidado a reformular o *Jornal do Brasil* (1956-1961)¹, o que agregou valor, dinamismo e modernidade às páginas do periódico. O jornal angariou, então, leitores mais intelectualizados e assumiu novo perfil cultural com a contratação também de outros artistas e poetas concretos, como Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, que abriram espaço para a realização do debate entre artistas e poetas paulistas e cariocas em torno dessa corrente artística.

Esses desafios estimularam a modernização de outros periódicos e a criação de novos jornais e revistas, alguns deles por poderosos grupos empresariais do país. Foi o caso da família Mesquita, proprietária do jornal *O Estado de São Paulo* (fundado em 1870), que transformou a imprensa em modelo empresarial. Em janeiro de 1966, em plena ditadura militar, Rui Mesquita lançava o *Jornal da Tarde*, veículo de vanguarda com linguagem moderna, visando atingir um público jovem, em especial os estudantes universitários (HERMES 2005).

A partir da promulgação do AI5 acirrava-se a censura, a vigilância e a ameaça aos artistas. Tal cerceamento não impediu que alguns realizassem uma arte reveladora de engajamento, em que o fazer artístico se confundia com a militância política. Por outro lado, isso contribuiu para que a imprensa fosse se abstendo de publicar trabalhos artísticos ou discursos que pudessem ser julgados pelos órgãos de repressão como reveladores de teor ideológico ou ofensivos ao poder, acarretando-lhes algum tipo de sanção política. Basta citar que o *Estadão* e o *Jornal da Tarde* (JT), embora tivessem apoiado o golpe militar, com o acirramento da repressão à imprensa e a prorrogação do período ditatorial passaram a se posicionar criticamente contra os excessos do regime. Tal posicionamento acarretou a intervenção da censura nesses periódicos no final de 1968 – por agentes da Polícia Federal, poucas horas antes da assinatura do AI5 – que perdurou até 1975, quando ocorreu a liberação da censura prévia à imprensa. Se durante a intervenção o JT assumiu uma posição crítica ao regime, em razão do recrudescimento da censura e da derrocada do *Milagre Econômico*, contraditoriamente, após a liberação, o periódico voltava a se aproximar dos integrantes do regime, relação obscura que tinha objetivos claros: recuperar os benefícios perdidos e, por conseguinte, sua pujança. Entretanto, percebendo que sua reputação e pujança

continuavam abaladas em decorrência da crise do petróleo e da pressão social, mas principalmente pelo corte da publicidade e do boicote à sua distribuição pelas empresas, o jornal passou a apoiar a redemocratização de maneira pacífica (GAZOTTI, 2004; DANTAS, 2014).

O projeto *Arte em Jornal*, iniciativa arrojada do periódico, criada mais de 30 anos após a fundação do JT, é o objeto de reflexão deste texto. A criação da proposta ocorria numa época em que os debates artísticos perdiam seu espaço na imprensa, motivados tanto pela eclosão das chamadas poéticas contemporâneas, dificuldade da crítica tradicional de dialogar com elas, quanto pela mudança do perfil da imprensa diária, que foi perdendo cada vez mais espaço para as novas mídias digitais.

O Projeto Arte em Jornal

Na segunda metade dos anos 1970, quando deixou de ser controlado pela censura, o *Jornal da Tarde* passou a ser publicado em dois cadernos, sendo o denominado *O Seu Caderno de Programas e Leituras* dedicado à área cultural. Na década seguinte o mesmo foi rebatizado de *Caderno de Sábado*, quando passou a ser editado com as páginas em cores e com reportagens de temas atuais e ousados, tornando-se a “menina dos olhos” de Ruy Mesquita e do diretor de redação, Fernão Lara Mesquita. O crítico de arte do caderno de cultura do JT desde 1973, Jacob Klintowitz, foi o convidado pelo diretor de redação para coordenar o projeto. Foi-lhe também concedida anuência para contatar e convidar os quinze artistas contemporâneos, que no período supracitado de quinze semanas iriam desenvolver, na redação do periódico, os respectivos trabalhos que circulariam como as capas do *Caderno de Sábado*. Como o crítico tinha bom trato com os artistas, não teve dificuldade para fazer as escolhas e contatar o grupo de quinze reconhecidos nomes do eixo Rio/São Paulo – dez do sexo masculino e cinco do sexo feminino² –, que prontamente aceitaram o desafio. Destas últimas, a mais velha participante foi Tomie Ohtake (1913–2015) e a mais jovem Jac Leirner (1961).

A ideia era seduzir os leitores do jornal, quando ao manusearem o *Caderno de Sábado*, percebessem a originalidade das capas elaboradas por esse seleto grupo de artistas, em um período de grandes avanços tecnológicos e de disputa entre a mídia escrita e a televisiva, mas também de mudanças radicais nos suportes, meios e materiais artísticos. Assim, se a iniciativa do periódico parecia significar o reconhecimento da importância da arte e a sua reaproximação dos artistas, depois de tantos anos de cerceamento, devido à censura, visava, também, colocá-los em contato e levá-los a experimentar as novas mídias digitais, então, inacessíveis ou pouco familiares à maioria deles. A proposta *Arte em Jornal* teve o patrocínio da GHG – Engenharia e Construções Ltda. e implicava em levar os artistas para dentro da redação e das oficinas do jornal, transformando-as em uma espécie de ateliê ou espaço de criação, além de colocar à disposição dos convidados todo seu aparato tecnológico, arquivos. Para a execução dos trabalhos, o jornal disponibilizou aos artistas seu estafe de profissionais para auxiliá-los na utilização das tecnologias de ponta, segundo Klintowitz (1989, p.10):

O Diretor da Redação do Jornal da Tarde colocou à disposição dos artistas um corpo de técnicos altamente treinados, arquivos de textos e de redatores, um catálogo de cerca de 150 famílias de tipos, computadores, telex, fax, máquina anamórfica, fotolitos, diretores de arte. [...] O projeto sofreu diversas alterações em seu percurso coletivo e, individualmente, cada artista organizou a sua maneira particular de trabalhar.

A não familiaridade com as novas tecnologias confirmava-se, diante da insegurança e da recusa da maioria dos artistas em recorrer aos suportes que lhes foram disponibilizados, como observou Klintowitz (10 jun. 1989, p. 1). Segundo o crítico, quando adentraram as oficinas do jornal alguns pareciam desorientados, caminhando de um lado para o outro e não manifestaram interesse em realizar os respectivos trabalhos recorrendo aos recursos tecnológicos disponibilizados. Optaram por não sair de sua linha de conforto, evitando correr o risco de obter resultados insatisfatórios ou se desviar de suas respectivas linguagens poéticas. Se o computador foi utilizado por alguns artistas, raríssimos foram os que tentaram experimentar e entender o funcionamento dos modernos equipamentos de reprodução e impressão de imagens, que vinham revolucionar ainda mais o processo de comunicação e de criação, fazendo com que o mundo fosse cada vez mais dominado pelas imagens, que exercem “sedução ainda maior que o próprio poder”, como destaca Baudrillard (1992, p. 56):

A sedução é um processo reversível e mortal, ao passo que o poder se quer irreversível como o valor, cumulativo e imortal como ele. Compartilha todas as ilusões do real e da produção; quer-se na ordem do real e oscila assim no imaginário e na superstição de si mesmo (...). A sedução não é da ordem do real. Nunca é da ordem da força nem da relação de forças. Mas precisamente por isso é quem envolve todo o processo real do poder assim como toda a ordem do real da produção.

O jornal parecia compreender perfeitamente a nova realidade que então se desvelava, e cujo alcance seria ampliado ainda mais desmesuradamente com o surgimento, pouco depois, da Internet e das redes sociais. A ideia era desafiar os artistas a abandonarem as rotinas nos ateliês, para realizarem uma proposta que não se constituía em encomenda específica de trabalho para ser entregue pronto, sendo que os convidados deveriam, ao longo de quinze semanas, revezar-se para realizar suas respectivas criações dentro da gráfica do jornal. Deveriam utilizar exclusivamente os equipamentos e os materiais disponibilizados pela direção do JT, cuja gráfica e redação estavam, então, entre as mais modernas e bem equipadas de todo o continente, o que nem sempre ocorreu, como veremos.

Não é demais lembrar que a inserção de artistas nas oficinas onde é feita a impressão e a tiragem dos jornais, atuando em conjunto com sua equipe de técnicos e impressores não era inédita no Brasil. O luso-brasileiro Antonio Manuel, desde a década de 1960, penetrou nas oficinas do jornal carioca O Dia, de maneira ora clandestina ora consentida, para interferir nos flâs de impressão das páginas do periódico com frases e imagens incongruentes, que subvertiam os discursos hegemônicos e remetiam, ironicamente, às notícias sensacionalistas da imprensa popular. Inseria essas intervenções, clandestinamente, nos jornais enviados para as bancas, fazendo-as circular entre os leitores como se fizessem parte das respectivas edições. Diferia, assim, do propósito do projeto *Arte em Jornal*, em que os artistas foram convidados pelo próprio JT a desenvolver propostas artísticas para circularem nas capas e contracapas do *Caderno de Sábado*, especializado em arte e cultura.

Considerando que a especificidade deste texto não permite a análise da proposta dos quinze artistas convidados, que constituíram um naipe variado de processos e linguagens: de matriz concretista a projetos conceitualistas; considerando, ainda, que a pesquisa que desenvolvo no momento recai sobre a produção contemporânea de artistas mulheres, o recorte adotado limita-se à análise da produção de três artistas: Tomie Ohtake (1913– 2015), Renina Katz (1925) e Lygia Pape (1927–2004).

O ineditismo da proposta e os resultados plásticos elaborados pelos artistas foram expostos naquele mesmo ano na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, pelo curador de Eventos Especiais.

A especificidade das três propostas artísticas

Se como citado, foram poucos os que optaram por utilizar a tecnologia disponibilizada pelo JT para a execução das suas propostas criativas, proporcionalmente, as mulheres revelaram maior afinidade com as novas ferramentas, em relação aos artistas do sexo masculino. Algumas, porém, como foi o caso de Tomie Ohtake, a mais idosa do grupo, optaram por recorrer a processos artesanais e a materiais que lhes eram familiares, além de repetirem suas conhecidas linguagens e gramáticas plásticas. Ohtake desenvolveu uma proposta artística em que reuniu, na mesma composição, um conjunto de formas geométricas orgânicas ou biomórficas, recorrentes em suas pinturas e gravuras. São formas que embora ambíguas, não deixam de remeter a signos ancestrais, à fertilidade feminina, ao erotismo, à fantasia, ao imaginário, aos enigmas da vida.

Segundo Klintowitz (1989, p. 3), a artista chegou à oficina do jornal munida de trinchas, pincéis e materiais de desenho. Começou logo a realizar, pacientemente, inúmeras experiências, que se colocavam como exercícios de liberdade, procurando fugir de dogmas ou de modismos. Permaneceu calada e compenetrada até encontrar a solução perfeita para a finalização do trabalho, sem solicitar ajuda aos técnicos ou revelar interesse pelos equipamentos colocados à sua disposição. Para o crítico, essa postura condizia com a personalidade dessa mulher de origem oriental, delicada e reservada, que não era dada a fazer discursos sobre sua obra, e nunca abriu mão da perseverança e disciplina, ao longo de décadas de efetiva atividade produtiva. Mantinha o laboratório criativo ativo, até encontrar o perfeito equilíbrio entre formas, cores e ritmos, e dar por terminada a proposta. Indagada sobre as imagens que elaborou para o projeto, Tomie respondeu apenas que nelas se imbricavam “muitas memórias de suas obras, reduções de formas, relações entre fundo e forma, signos extraídos de suas fantasias, nas quais ela se vê por inteiro”. Concluía a reflexão observando “que nada disso era igual ao que foi, mas uma coisa nova, um novo processo” (OHTAKE, apud KLINTOWITZ, 1989, p.3).

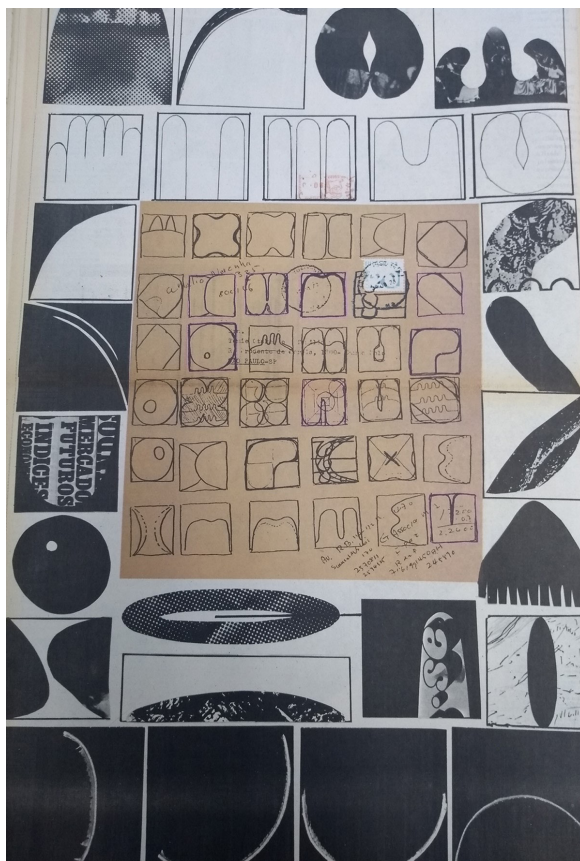


Imagem 01 - Tomie Ohtake, Sem título, 1989. Rotogravura. Reprodução fotográfica da autora. Fonte: Jornal da Tarde, Caderno de Sábado, p. 02, 29 abril 1989, disponível na Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, SP. Pesquisa realizada in loco em 21.06.2022.

Ainda segundo o crítico, depois dessa fala, a artista permaneceu em silêncio observando atentamente o trabalho realizado, indiferente ao que se passava em seu entorno. Quando alguém tentava quebrar o silêncio, para interpelá-la sobre algum aspecto da obra, respondia ao intruso, simplesmente: “não sei falar português”. Quando a artista se levantou para deixar a oficina, tentaram arrancar-lhe algum novo comentário sobre a proposta, perguntando-lhe: gostou do resultado? A resposta foi igualmente breve: “Sim, gostei muito!”. Mas poucas horas depois, Tomie ligou para a redação do jornal para dizer que achou que “o trabalho ficou muito bom”, mas que queria levá-lo para seu ateliê. Atendida em sua solicitação, fez “pequenas alterações, acrescentando algumas poucas linhas à composição e atenuou a intensidade de alguns ritmos formais”. No dia seguinte voltou a ligar dizendo que “gostaria que o trabalho fosse impresso com um tom de marrom um pouco mais suave”, atestando o compromisso ético e profissional que caracterizou sua trajetória artística.

Renina Katz, por sua vez, mostrou maior afinidade com as tecnologias e com o trabalho coletivo. Para a realização de sua proposta criativa solicitou um fotógrafo, um laboratório fotográfico, um diagramador, um repórter e um computador, pois, segundo a artista, não se justificava fazer um desenho ou uma gravura, com os mesmos processos e materiais que

utilizava cotidianamente em seu ateliê, ou trazê-lo pronto apenas para imprimir na oficina do jornal. Por outro lado, Katz considerava que, enquanto gravadora, contava usualmente com a contribuição de outros profissionais, na execução de sua complexa praxe, que se diferencia de outros processos artísticos. Afirmava que seu trabalho é solitário enquanto cria os desenhos ou aquarelas que darão origem às gravuras, sendo que a elaboração técnica é coletiva, pois envolve, necessariamente, profissionais que a auxiliam na manipulação das químicas usadas nos processos de gravação, na limpeza de chapas, na impressão da tiragem.

A execução da ideia pela artista começou com a solicitação ao fotógrafo que capturasse pares de olhos humanos, pois recorreria à repetição de um mesmo elemento visual, o que, segundo Katz, era uma das características de suas obras, desde a fase nomeada por Mário Schenberg de “realismo-mágico” (anos de 1970), inspirada na leitura da obra de Stendhal (KATZ, 2003). Depois da captura dos fotos de muitos olhos, a artista selecionou e solicitou a revelação apenas de um olho esquerdo e direito, que repetiu em várias escalas. Colocou essas imagens na tela do computador e em um visor de vídeo, procurou simular a mesma visão que as pessoas têm diante da TV ou do computador. Criava assim, uma metáfora do “olho do mundo”, para se referir aos milhões de olhos dos leitores do jornal, tal como explicou a artista: “O meu olho é olhado por ele, e eu olho este olho” (KATZ apud KLINTOWITZ, 1989, p. 3).

O resultado final da obra de Renina Katz é um instigante conjunto de olhos, que realmente parecem nos olhar. Possuem as “pupilas colocadas nos mesmos eixos”, o tanto parece lhes atribuir “certo movimento”, como que “esses olhos todos seguem para o infinito”.

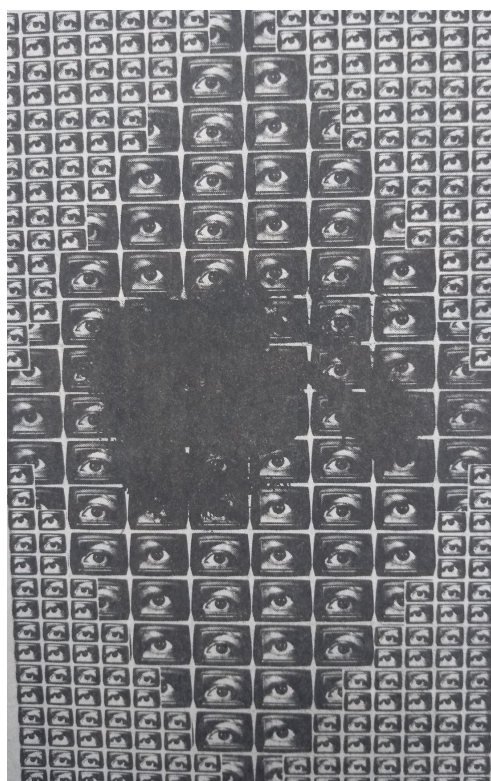


Imagem 02 – Renina Katz, Sem Título, 1989. Rotogravura. Reprodução fotográfica da autora. Fonte: Jornal da Tarde, SP, Caderno de Sábado, p. 01, 15 abril 1989, disponível na Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.

A artista fez uma montagem de olhos recortados em dois tamanhos diferentes, distribuídos por todo o suporte de papel. Formaliza com esse elemento uma espécie de Gestalt, de maneira que os olhos maiores geram dois triângulos isósceles invertidos, cujos ângulos tangenciam o centro dos quatro lados do retângulo do suporte de papel. Os olhos menores formam outros quatro triângulos retângulos, cujos ângulos retos coincidem com os ângulos do retângulo do suporte. Para a artista essa geometria que ela chamou de “engraçada” é quase uma “forma cabalística”, pois ao se dividir a página ao meio tem-se três triângulos exatamente iguais em cada lado (KATZ In: KLINTOWITZ, 1989, p. 3). Ao centro da composição posicionou um grande olho, com a retícula estourada, gerando um ruído inquietante com o que mais parece ser uma mancha informe, cujo propósito é romper com a obviedade representativa do conjunto de olhos articulados em torno dessa forma. Segundo a artista, trata-se do mesmo princípio da formação das imagens tecnológicas por meio de pixels.

Assim, pode-se entender que a proposta da artista foi pensada tomando como referência os milhares de olhos que se fixam diariamente atentos nos jornais, tanto impressos e nas telas da TV ou do computador, para buscarem informações sobre os acontecimentos do mundo. Katz enfatizou que apenas o JT tinha uma tiragem impressa diária de mais de 200 mil cópias, o que a levou a criar uma proposta que remetesse a essa persistência do olhar. Informava, ainda, que tão logo surgiu a ideia de criar a composição para a capa do Caderno de Sábado a partir do olho humano, consultou o Dicionário dos Símbolos, de J. Chevalier e A. Gheerbrant, e se surpreendeu “com o repertório fascinante de mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números”, relacionados com os mistérios suscitados pelos olhos, mas que costumam ser também associados aos “mistérios próprios da arte” (KATZ In: KLINTOWITZ, 1989, p. 3). Isso levou a artista a solicitar ao repórter posto à sua disposição pelo JT que recolhesse depoimentos de artistas, poetas e escritores sobre “o olhar e o olho”, que incluíssem nomes como Marina Colassanti e Afonso Romano de Sant’Anna. A artista misturou esses depoimentos e os organizou em uma estrutura circular, que para serem lidos exigiam que o leitor girasse lentamente a página dois do *Caderno de Sábado* da referida edição do jornal, o que caracterizou a criação de um segundo trabalho pela artista.

Indagada sobre a criação da obra e a sua veiculação no jornal, Renina Katz disse ter sido uma “experiência singular e viva”, e que lhe despertou muita curiosidade saber como é que a obra seria recebida, vista e tocada por milhares de pessoas ao mesmo tempo, ou em um mesmo dia (KATZ In: KLINTOWITZ, 1989, p. 3). Ainda segundo a artista, além de tratar-se de sua primeira proposta de arte conceitual era, também, uma experiência inédita de arte pública (FAERMAN, 1989, p. 21).

A carioca Lygia Pape, na época em que aceitou participar em São Paulo da referida experiência criativa possuía uma trajetória artística consolidada e reconhecida nacional e internacionalmente. Começou nos anos de 1950, como signatária do neoconcretismo, mas contabilizava, então, uma gama diversificada de processos, suportes e linguagens incluindo inusitadas propostas conceituais, intervenções no espaço urbano e no circuito de arte, filmes experimentais e projetos como artista gráfica. Irreverente, provocadora e engajada, não se intimidou em desafiar, através de suas obras, o sistema artístico, a criticar a redução do corpo feminino a mera mercadoria pelas indústrias da beleza e da moda. Ironizou, inclusive, o regime militar, que em nome da utopia desenvolvimentista, facultava a destruição da floresta amazônica e o extermínio dos indígenas brasileiros, razão pela qual recebeu ameaças e chegou a ser presa. Neste último caso, vale citar os filmes de curta metragem *Our Parents*

(1974), *Memórias Tupinambá* (1996) e *Mantos* (2000), em que se refere aos índios baseada em cartões-postais e outras imagens, como na série *Amazoninos* (1989-1992). Esta série foi inspirada na visão aérea que Lygia Pape teve da floresta amazônica, constando de objetos escultóricos de metal pintado, fitas de nylon e lona emborrachada, cujas formas sugerem elementos vegetais brotando das paredes e se projetando com grande leveza e movimento no espaço.

Coincidentemente, no mesmo ano em que a artista iniciava essa última série, recebeu o convite para participar do projeto *Arte em Jornal*, razão pela qual deu continuidade à mesma ideia, embora recorrendo a uma linguagem que hibridizou elementos visuais e semânticos.

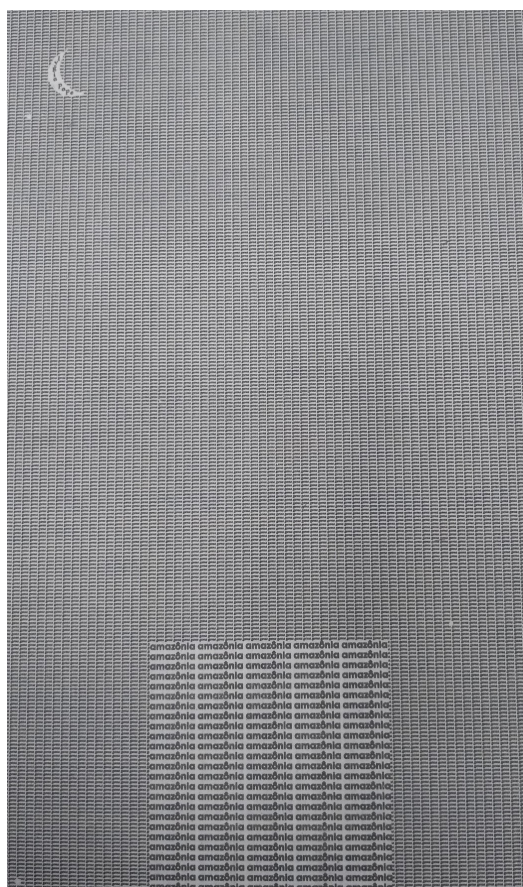


Imagem 03 – Lygia Pape, Sem título, 1989. Rotogravura. Reprodução fotográfica da autora. Fonte: *Jornal da Tarde*, São Paulo, Caderno de Sábado, p. 01, 20 de maio 1989. Disponível na Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.

No texto em que se referiu à participação da artista, Klintowitz (20 maio 1989, p. 3), menciona que ela adentrou a redação do JT, séria, em silêncio e com ar de desconfiança ou de indiferença para com os equipamentos, fotolitos, tintas, bancos de textos e imagens, e com o próprio pessoal de apoio posto à sua disposição. Enquanto Pape aguardava orientação para começar o trabalho, sentou-se calmamente diante de um computador e aquela “mulher

pequena e quieta, logo se transformou num dínamo". Sem se desviar da linguagem concreta, criou uma composição de grande clareza e precisão, mas mais emocional que racional, recorrendo a poucos recursos e elementos visuais. Repetiu a palavra Amazônia, como se fosse um mantra, e recobriu o suporte retangular com uma trama de quadriculas minúsculas, em tons acinzentados. No alto desse fundo, à esquerda a artista desenhou uma lua, dentro da qual inseriu sua assinatura. Na parte inferior do campo visual sobrepôs um retângulo branco, de menores proporções, com um dos lados sobreposto à base do suporte, grafando sobre ele, em preto e com um mesmo tipo de letra, a palavra "Amazônia", em fileiras paralelas de espaçamentos idênticos, de maneira a preencher todo o espaço desse quadrilátero. Sem precisar justificar ou esclarecer sobre o significado da obra, Lygia Pape reafirmava seu engajamento em defesa de nosso patrimônio natural, denunciando o desmatamento e o avanço cada vez mais desenfreado da destruição desse importante bioma, em ameaça à vida e ao futuro do planeta, em nome do descaso e da ganância.

Notas

¹ Castro já havia atuado antes na revista Manchete, mas foi o trabalho realizado para o Jornal do Brasil que lhe abriu as portas para atuar em órgãos da imprensa de diferentes estados: Correio da Manhã e Última Hora (RJ), O Estado, Folha de São Paulo, entre outros (CASTRO, 1977).

² Os artistas participantes foram: Cláudio Tozzi, Dudi Maia Rosa, Hércules Barsotti, Ivald Granato, Jac Leirner, Luiz Paulo Baravelli, Lygia Pape, Marcelo Cipis, Maria Bonomi, Nelson Leirner, Renina Katz, Tomie Ohtake, Yutaka Toyota, Waltércio Caldas e Wesley Duke Lee (KLINTOWITZ, 1989, p. 10).

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. Da Sedução. Trad. Tania Pellegrino, 2ª ed. Campinas (SP): Papirus, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. Trad. Maria Lúcia Machado. 2ª ed. São Paulo: Cia da Letras; Schwarcz, 2005.
- DANTAS, Audálio. A Mídia e o golpe militar. 50 anos de Golpe de 64. Estud. Av. 28(80), abr. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/gTDsM7hZGgFQcyRLMknXX7k/> Acesso em 15/07/2022.
- GAZZOTTI, Juliana. Jornal da Tarde (1966-1975). Ideologia Liberal e Ditadura Militar. São Carlos (SP): Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade de São Carlos, 2004 (Tese de doutorado).
- HERMES, Gilmar A. As ilustrações de Jornais Diários Impressos: explorando fronteiras entre jornalismo, produção e arte. São Leopoldo (RS): Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2005 (Tese de doutorado).

FERMAN, Marcos, Katz (1925). Bienal Internacional de São Paulo (20), p. 21, 1989 (Eventos Especiais: Fundação Bienal).

KATZ, Regina, entrevista a Radha Abramo. Criação/Pintura e Poesia. Estudos Avançados, 17 (49), São Paulo, dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em 15/07/2022.

KLINTOWITZ, Jacob. Arte em Jornal, 1989. 20ª. Bienal Internacional de São Paulo: Fundação Bienal, 1989, (Catálogo de Eventos Especiais).

_____. Arte em Jornal: As imagens de Tomie. Jornal da Tarde, São Paulo, Caderno de Sábado, p. 3, 29, abr. 1989.

_____. Arte em Jornal: Renina Katz. Jornal da Tarde, São Paulo, Caderno de Sábado, p. 3, 15 abr., 1989.

_____. Lygia Pape, de olhos na nossa história cultural. Jornal da Tarde, São Paulo, Caderno de Sábado, p. 3, 20 de maio 1989.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A Fotografia na imprensa diária paulistana, nas primeiras décadas do século XX: O Estado de São Paulo. História, Assis (SP), 26 (2), p.61-91, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/bwCWvnems7WH9wsKbGY=Gr/?/ang=pt&format=pdf>. Acesso em 16/06/2022.

Errâncias pela cidade e a cartografia de intervenções afetivo-artísticas urbanas no Distrito Federal

Vagabundeos por la ciudad y la cartografía de intervenciones afectivo-artísticas urbanas en el Distrito Federal

Gabriela Pereira de Freitas

Universidade de Brasília

gabriela.freitas@fac.unb.br

Resumo

Neste artigo faço um recorte sobre intervenções urbanas de artistas e coletivos do centro e da periferia do Distrito Federal com o objetivo de criar uma cartografia afetivo-artística da cidade de Brasília — cidade concebida sob uma perspectiva modernista que estabelece dispositivos (DELEUZE, 1990) geograficamente segregacionistas, gerando grande desigualdade social. Para tanto, problematizo o caminhar como prática artística a partir da noção de *Delirium Ambulatorium* proposta pelo artista tropicalista Hélio Oiticica em 1978. Neste processo, a errância pela cidade permite que o corpo se funde ao espaço — *corpocidade* (JACQUES, 2009) —, assumindo a possibilidade do imprevisto, do erro e constituindo, portanto, uma forma subversiva de pensar a formação de subjetividades no contexto urbano neoliberal.

Palavras-chave: Corpo; Cidade; Cartografia; Delirium Ambulatorium; Errância.

Resumen

En este artículo recortó intervenciones urbanas de artistas y colectivos del centro y de la periferia del Distrito Federal con el objetivo de crear una cartografía afectivo-artística de la ciudad de Brasília, una ciudad concebida bajo una perspectiva modernista que establece dispositivos geográficamente segregacionistas, generando gran desigualdad social. Para tanto, discuto el caminar como práctica artística a partir de la noción de *Delirium Ambulatorium* propuesta por el artista tropicalista Hélio Oiticica en 1978. En este proceso, el vagabundear por la ciudad permite que el cuerpo se fusione con la ciudad — *cuerpocidad* (JACQUES, 2009) —, asumiendo la posibilidad de lo imprevisto, del error y constituyendo, por lo tanto, una manera subversiva de pensar la formación de subjetividades en el contexto urbano neoliberal.

Palabras clave: Cuerpo; Ciudad; Cartografía; Delirium Ambulatorium; Vagabundear.

Introdução

O delirium ambulatorium nas errâncias das cartografias artístico-afetivas

Ao analisar algumas intervenções e obras de artistas e coletivos do Distrito Federal, é possível traçar uma cartografia artístico-afetiva — ou, como propõe Rolnik, uma cartografia sentimental — da cidade de Brasília que subverte os dispositivos previsíveis na configuração urbana modernista e colocam em disputa o direito à cidade. Harvey (2008) destaca que o surgimento da cidade por si só já é considerado um fenômeno de classe, pois depende da produção de excedentes para emergir, o que implica compreendê-la como uma consequência de um sistema capitalista de exploração. Nesse contexto, segundo o autor, o direito à cidade extrapola apenas o acesso às infraestruturas necessárias para o urbanismo, mas reflete o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização”.

Justifica-se, portanto, a escolha da cartografia como metodologia para compreender os engendramentos de subjetividades na cidade como forma de constituir um lugar social (SANTOS, 2006). Busco compreender, numa perspectiva geopolítica afetiva, esse espaço vivido e ocupado como possibilidade de resistência à imposição estéril da concepção do espaço modernista, dissociado do aspecto humano. Para Rolnik (2011), a cartografia sentimental consegue mapear as formações do desejo no campo social, mostrando as estratégias de e para a vida no âmbito das micropolíticas que confrontam as formas hegemônicas de poder.

Como observadora participante desta configuração social, também minha subjetividade se encontra em campo, como moradora do Plano Piloto, região privilegiada neste cenário urbano, problematizando os distanciamentos e as estratificações impostas pelo plano urbanístico de Brasília. Procuro dissecar o espaço para além de sua configuração física, compreendendo os territórios que se sobrepõem ao traçado da cidade por meio da arte e dos afetos constituídos por sua mediação. Escolho o procedimento de caminhar pelo espaço urbano como forma de contextualizar alternativas de práticas artísticas às práticas cotidianas, diante de adversidades impostas pelo projeto da cidade.

Aliado, portanto, à metodologia cartográfica, implico também o caminhar como problemática tanto pessoal bem como dos e das artistas e coletivos aqui analisados. Numa cidade que impõe a necessidade do deslocar-se como forma de segregação social, proponho que a mesma ação sirva para ocupar e subverter espaços originalmente não destinados a gerar o encontro, a estimular o afeto e a engendrar subjetividades mais plurais. Francesco Careri (2013) discorre sobre como alguns movimentos artísticos se apropriaram do caminhar como prática artística ao longo do século XX. Para além do posicionamento anti-arte, assumido pelos dadaístas, Careri destaca como os surrealistas utilizaram a mesma prática para expandir-se rumo à psicologia; os situacionistas, rumo à política e a land art, em direção à paisagem e à arquitetura. Para o autor italiano, o caminhar se converteu em ação simbólica que permitiu ao homem habitar o mundo (CARERI, 2013, p. 15). Na atualidade, podemos

considerar o próprio ato de caminhar como prática artística de intervenção urbana, capaz de promover transformações estéticas nos espaços e tencionar o próprio projeto neoliberal contemporâneo.

Tal movimento de caminhar pela cidade em nada se parece ao tão celebrado *flâneur* europeu do século XIX, disseminado na literatura de Baudelaire e pelos estudos de Walter Benjamin. Pretendo também me distanciar da *deriva* situacionista francesa proposta pelo grupo de Guy Debord na década de 1960. Penso tal prática a partir do meu lugar ao sul, banindo a postura do observador modernista, por vezes distanciado do lugar social, como encontramos no *flanêur*; ou de um curioso que explora espaços antes desconhecidos da cidade, tal como nas *derivas* situacionistas; mas num movimento errático, possuída pelo alento do *delirium ambulatorium* tropicalista como propõe Hélio Oiticica (FREITAS, 2020).

O *delirium ambulatorium* era uma expressão radical dos *Parangolés*, série de obras constituídas por capas que Oiticica iniciou na década de 1960, em que pretendia afirmar o corpo frente ao mundo. A expressão foi cunhada pensando numa performance em protesto contra a I Bienal Latino-Americana de São Paulo (Mitos e Magias) em 1978. A performance se chamava *Mitos Vadios*. Waly Salomão (DOS ANJOS, 2012) relata que Oiticica iniciou sua performance num estado demencial, girando, dançando, numa espécie de transe que pretendia manifestar escárnio diante da pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado da arte. Esse estado de transe, destaque, é uma vivência importante para diversas práticas cerimoniais, dançantes e espirituais do corpo encarnado em comunhão com as diversas dimensões que nos cercam, como nos ensinam os saberes ancestrais indígenas e africanos.

Hélio Oiticica concebia o *delirium ambulatorium* como uma espécie de “meditação conduzida pelo pé” (DOS ANJOS, 2012). Desde adolescente o artista gostava de andar pelas zonas boêmias da cidade em que o moralismo burguês e religioso bem como as normas usuais que regulavam os corpos eram mais flexíveis. É assim que Oiticica encontra o samba no morro da Mangueira e o corpo passa a ter importância crucial em sua obra, inicialmente com os *Parangolés*. Sua arte não visava a contemplação no espaço institucional do museu, mas sim o encontro do corpo com a cidade: “O museu é o mundo”, é uma das frases mais célebres do artista.

O *delirium ambulatorium* é, para Oiticica, um delírio concreto, que se faz no confronto atento com o cotidiano da cidade, criando situações criativas por meio de “andanças de vadiagem” (DOS ANJOS, 2012), ou, como também proposto neste artigo, pela errância, em diálogo com a autora Paola Berenstein Jacques. Portanto, pensar tal movimento de caminhar pela perspectiva do *delirium ambulatorium* como prática artística implica em colocar todo o corpo em posição central, tornando-se um com a cidade, gerando o que Paola Jacques (2009) chama de *corpografia*, quando há uma recíproca inscrição de experiência e memória: do corpo na cidade e vice-versa.

Intervenções urbanas: descolonizar o corpo e a cidade no Distrito Federal

Planejada para ser a capital do Brasil, Brasília se funda sobre um processo higienista que exclui do centro — o Plano Piloto —, logo após sua inauguração, os trabalhadores mesmos que vieram de todos os cantos do país para erguê-la. Tais cidadãos não pertenceriam à categoria de moradores desejados para habitar a utopia modernista. Uma de suas maiores cidades satélites, por exemplo, tem a origem de seu nome a partir da sigla que explicita tal propósito: Ceilândia vem de CEI — Centro de Erradicação de Invasões —, ou seja, para onde eram enviados, a 35 Km do centro, os “invasores” da cidade não prometida a eles, mas construída por eles. Tal dispositivo urbano de segregação social estabelece uma cartografia do isolamento, do não contato e de longos deslocamentos diários para a população apartada.

Dessa forma, problematizo neste artigo justamente a questão do deslocamento, do caminhar — ou do errar (por aí) — como prática artística e de pesquisa e como as intervenções urbanas aqui analisadas procuram subverter a lógica modernista e segregacionista de Brasília gerando outros espaços (ou heterotopias, para usar a nomenclatura foucaultiana) em que se abrem possibilidades para o afeto, para o encontro e para a formação de subjetividades não previstas no projeto original da cidade.

Neste cenário me deparo com as vídeo-performances do artista Gu da CEI, que em sua obra *Furar Passagens* (2021) propõe que o deslocamento seja uma forma de arriscar-se ou de “marcar passagens que marcam”, criando uma espécie de memória do percurso. O artista propõe uma vídeo-performance durante a qual tatua a própria pele com a técnica de *handpoke* — técnica milenar de tatuagem disseminada principalmente entre povos indígenas — enquanto percorre o trajeto de uma das linhas de ônibus que liga Ceilândia ao Plano Piloto.

Por estar situada a mais de 30 Km de distância do centro de Brasília, onde se encontram a maior parte dos empregos, os moradores de Ceilândia passam, diariamente, em torno de 3 a 4 horas nos transportes públicos para conseguirem trabalhar, contando o tempo de ida e volta para casa. As condições do transporte são bem conhecidas, de ônibus cheios nos horários de *rush* e tarifas altas em relação ao serviço oferecido.

Ao tatuar a sensação espacial do trajeto percorrido pelo ônibus em seu deslocamento, Gu da CEI problematiza o espaço deste meio de transporte cotidiano como lugar social em que seus concidadãos convivem e compartilham grande parte do dia, todos os dias. A pele recebe um mapa que se funde ao próprio corpo — corpocidade —, assumindo a experiência desse transitar como prática amalgamada à experiência de vida de todos que atravessam as fronteiras da segregação diariamente imposta desde o plano original de Brasília. A cartografia dessas relações é aqui transferida para a pele do artista de forma definitiva, marcando uma memória que forma sua subjetividade e de sua comunidade.

Também de Ceilândia é o coletivo Risofloras (@risofloras), que surgiu em 2014, formado por 3 artistas visuais mulheres e grafiteiras, a partir de um projeto de Arte e Educação chamado *Mapa Gentil*². Suas intervenções urbanas por meio de grafite, stencil e pintura visavam estimular o olhar criativo, gentil e solidário, além de pregar a sororidade, união e

empoderamento femininos. O coletivo Risofloras tinha ainda a proposta de trazer a arte para o cotidiano da cidade, ressignificando o espaço coletivo ao intervir em muros, ruas e prédios, principalmente nas cidades do entorno do Plano Piloto, historicamente menos favorecidas por recursos do governo do Distrito Federal.

Além de trazer arte para o muro das ruas no cotidiano de seus moradores, a ação também promove uma valorização do espaço que estimula o prazer, o cuidado e a sensação de pertencimento a um local, fatores que impactam claramente nas questões de direito à cidade e da formação de subjetividades de seus habitantes. O coletivo de artistas, também a partir do projeto *Mapa Gentil*, realizou diversas oficinas juntamente a outros artistas urbanos da cidade, encorajando jovens a intervirem no espaço urbano pela arte, criando uma consciência do espaço público como bem comum do qual se faz parte junto com a coletividade. As artistas ainda criaram uma galeria de arte (@galeriarisofloras) na Ceilândia, estimulando a produção cultural fora do centro de Brasília. A presença da galeria também criou um território cultural e de valorização da arte sobre o espaço físico da Praça do Cidadão, onde está situada, e engendrou um lugar para o encontro e divulgação de jovens artistas locais. Ao caminhar e intervir nesses espaços, bem como criar territórios outros de errância em torno da cultura e da arte, esses corpos se inserem num novo espaço-paisagem, sensibilizando seu próprio cotidiano e criando um mapa afetivo que reorganiza a cartografia da cidade.

Participante também do projeto *Mapa Gentil*, o *Coletivo Transverso*³ foi criado em 2011 com o objetivo de proporcionar um olhar poético para o cotidiano aos passantes por meio de intervenções no espaço público. Suas manifestações se dão basicamente por lambes mas também com projeções de frases. No site do coletivo compreendemos que sua identidade estética procura aliar “plasticidade e conteúdo, inspirada pelo haikai oriental e pelo poema-objeto concretista”. Os poemas e desenhos são fruto de trabalho colaborativo que surgem dos encontros do coletivo.

Os e as artistas que compõem o coletivo afirmam querer promover trocas na cidade a partir do poema que capta a atenção de um transeunte, propondo novos olhares e indagações sobre a relação consigo mesmo e com a cidade: “andamos pela rua não mais contando os minutos que escorrem de nossos pulsos, mas procurando a poesia que se esconde nos espaços compartilhados. Não andamos apenas à procura da poesia que existe, passamos a perceber aquela que poderia haver, e onde um novo poema caberia”.

Dois dos lambes mais conhecidos do coletivo contém as seguintes frases: “Isto pode ser um poema”; “Aqui cabe um poema”. São exemplos da proposta *criativa* que envolve uma errância do corpo pela cidade buscando os espaços de falta ou os espaços de potência para gerar o motivo do encontro, da parada no cotidiano tumultuado de uma capital. Podemos destacar aí uma dupla errância: a do artista, que vagueia em busca de uma reconfiguração do espaço, transformando-o em território do afeto; e a do transeunte comum, que em sua caminhada corriqueira é levado a diminuir o passo, a fazer uma reflexão, transformando seu movimento automático num *delirium ambulatorium* com a cidade: corpo entorpecido que se transforma em corpo errante.

Errante também é o corpo da personagem Juliana no curta *A cidade que afeta* (2021), de Lorena Figueiredo. Ao se deparar com um cartaz pelas ruas de Brasília “Trago seu amor

em 3 dias”, a personagem questiona sua relação com os amores, consigo mesma e com a cidade, estabelecendo diferentes relações com os espaços urbanos ao longo de seu *delirium ambulatorium*. Juliana transita entre as mensagens de intervenções urbanas que parecem falar com ela, desbravando espaços centrais e isolados da cidade, algumas vezes ressignificando-os, imersa na solidão de seus próprios pensamentos durante o período de pandemia do covid-19; outras vivenciando experiências coletivas no contato com o outro, como em um bloco de carnaval de rua, por exemplo. A escolha das locações demandou também da diretora uma errância própria pela cidade, para encontrar esses lugares de afeto ou para a construção do afeto. Antes deste filme, Lorena também já havia discutido, em outro curta chamado *Intervenções Urbanas* (2016), a relação entre os afetos e cidade por meio do caminhar delirante que promove pequenos deslumbramentos cotidianos.

Todos estes e estas artistas e coletivos fazem parte de uma geração nascida no Distrito Federal, uma cidade nova, com apenas 62 anos, cuja identidade está sob disputa entre o centro mais abastado, o Plano Piloto, e as chamadas cidades satélite, a ponto de se colocar em discussão, mesmo entre seus moradores, se Brasília seria apenas o Plano Piloto ou se seria o Distrito Federal inteiro. Não há consenso. No entanto, o imaginário de uma cidade consolidada conforme o plano urbanístico de Lúcio Costa, em que há priorização dos carros em detrimento dos pedestres, acaba sendo reivindicado e reconfigurado pela geração desses artistas e coletivos, não apenas do centro, mas também da periferia.

Neste cenário, a errância conforme se propõe no *delirium ambulatorium* é uma forma de subversão política contra os dispositivos higienistas que constituíram a cidade desde sua inauguração: desafiar a ausência de calçadas, as largas vias para carros que passam em alta velocidade, as poucas passagens de pedestres, levar a periferia para o centro e o centro para a periferia bem como criar motivos para tornar a caminhada do outro mais aprazível, apta ao encontro e aos afetos.

Caminhar sem pressa, sem rumo, sem objetivo, seja para agir, seja para contemplar. Provocar uma pausa no ritmo frenético. Também essas ações desafiam a racionalidade neoliberal que nos impele ao entorpecimento, à velocidade, ao individualismo, ao sucesso e não ao erro. A descolonização estética neste contexto passa pelo errar; errância.

Considerações Finais

Essas experiências constituem, portanto, parte da cartografia afetivo-artística da cidade, que pressupõe um corpo desobediente que insiste em errar, em gerar afetos, em oferecer possibilidades outras de engendramento de subjetividades plurais, e não apenas daqueles que foram escolhidos para habitar a cidade utópica. Numa capital planejada como Brasília, os dispositivos urbanos refletem, a princípio, sua vocação política e burocrática; as distâncias e a escala de seu projeto urbano ressaltam os espaços vazios, os monumentos, os percursos pensados aparentemente apenas para os carros e as praças isoladas. A prática artística da errância, imbuída do caráter experimental proposto por Hélio Oiticica no *delirium ambulatorium*, tanto no fazer do artista como na proposta para a vivência do participante,

coloca todo o corpo, e não apenas o órgão do olho, na experiência estética com a cidade, gerando uma *corpocidade* como propõe Paola Berenstein Jacques.

A arte sai dos espaços restritos do museu e invade as ruas da cidade, que, por sua vez, torna-se palco para manifestação dos mais variados desejos, para a geração de um saber estético constituído também pelo sentir e não apenas pela razão. Ao darmos visibilidade para essas intervenções, criamos outras camadas narrativas, interferimos na cartografia urbana sobrepondo o espaço físico da urbe com territórios de afeto coletivo que partem das subjetividades e interferem no imaginário urbano (SILVA, 2014). A cidade é, dessa forma, transformada em lugar social habitado e significado e, conseqüentemente, se torna palco para geração dos pontos de fuga necessários para descolonizar a estética, a arte, o corpo e a própria capital.

Notas

¹ Disponível em: < <https://www.gudacei.art.br/?pgid=jllmwfma-b8a346ff-71fa-4e36-94c4-a5e6d06d8f72> >. Acessado em 02/08/2022

² Projeto cultural de arte e educação com base na ética da gentileza realizado entre 2012 e 2015 para estimular um olhar criativo sobre a cidade do Distrito Federal e entorno por meio de diversas linguagens artísticas com realização de oficinas, obras e manifestações artísticas. Disponível em: < <https://mapagentil.com.br/> >. Acessado em 02/08/2022.

³ Disponível em: < <https://www.coletivotransverso.com.br/oquesomos> > Acessado em 02/08/2022.

Referências

BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. Fractal: Revista de Psicologia, Niterói, v. 21, n.2, pp. 337-349, 09/2009.

CARERI, Francesco et al. Walkscapes: el andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

DOS ANJOS, Moacir. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delírio ambulatório de Hélio Oiticica. ARS. São Paulo, v. 10, n.20, pp. 22-45, 11/2012.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FREITAS, Gabriela. Reconfigurações do conceito de flâneur pelas práticas artísticas do caminhar na artemídia contemporânea. *Acta poética*, v. 41, n. 2, pp. 131-148, 02/2020.

HARVEY, David. Direito à cidade. *Lutas Sociais*, São Paulo, n.29, pp.73-89, 12/2012.

JACQUES, Berenstein Paola. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2009.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2006.

SILVA, Armando. *Atmosferas Urbanas*, São Paulo: Edições Sesc, 2014.

Experimentações artísticas com a bicicleta: ação em percurso

Experimentos artísticos con la bici: acción en trayecto

Andressa Rezende Boel

Universidade Estadual de Campinas

andressa.boel@gmail.com

Resumo

Momento Histórico Tombado explora as potencialidades do deslocamento de bicicleta, bem como os lugares, os trajetos e a produção de arte em percurso. Tendo como referenciais a *Máquina de guerra nômade* de Deleuze e Guattari, a *ação errante situacionista* e inspiração por cachorros vira-latas, o grupo *Vira-Latas* deseja ampliar a rede de ciclistas sem *pedigree* e criadores de situações. O ato de *viralaterrar* consiste em construir experiências em ciclo percursos onde se busca vivenciar momentos simples e genuínos. A bicicleta ocupa a função de objeto mediador de operações artísticas desse trabalho, que se pretende colaborativo e partilhado. No final, apresento perspectivas de continuidade e a projeção de um mapa com pontos vividos e marcados pelos *Vira-Latas*.

Palavras-chave: Arte pública; bicicleta; nômade.

Resumen

Momento Histórico Tombado explora la potencia del desplazamiento en bicicleta, así como los lugares, rutas y a producción de arte en el trayecto. Teniendo como referencias la *Máquina de guerra nómada* de Deleuze y Guattari, la *acción errante situacionista* y inspiración por los perros callejeros, el grupo *Vira-Latas* quiere ampliar la red de ciclistas sin *pedigrí* y creadores de situaciones. El acto de *viralaterrar* consiste en construir experiencias en ciclo trayectoria y marcar lugares donde se viven momento sencillos y genuínos. La bicicleta juega el papel de objeto mediador de las operaciones artísticas en este trabajo que se pretende colaborativo y compartido. Al final presento perspectivas de continuidad y una carta con puntos experimentados y marcados por los *Vira-Latas*.

Palabras clave: Arte Público; bicicleta; nómada.

Introdução

Experimentações com a bicicleta: operações artísticas colaborativas em processos escultóricos e performativos é uma pesquisa de Doutorado na linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais¹. Tem a bicicleta como principal objeto de estudo e mediador de operações artísticas, apresentando-se, principalmente, a partir de dois trabalhos poéticos, *Bicicruze*² e *Momento Histórico Tombado*. Nesse artigo nos deteremos apenas em *Momento Histórico Tombado*, ação na qual investigo principalmente a potencialidade performativa e de deslocamento da bicicleta visando explorar diferentes lugares no mapa. Ainda em fase de produção, *MHT* será melhor comentado mais adiante.

Seja na concepção/construção escultórica expandida, no caso de *Bicicruze*, ou na ação performativa em percursos com a bicicleta, em *Momento Histórico Tombado*, valoriza-se a participação de grupos e a produção em colaboração. A produção coletivizada assegura trocas de conhecimentos em tempo contínuo e em presença entre os participantes, o que, inevitavelmente, fará com que seja agregado ao trabalho elementos culturais, sociais, políticos e econômicos advindos do contexto local. A seguir, alguns pontos que fazem da bicicleta um importante objeto ativador e potencializador de experiências.

A cidade enquanto pano de fundo

Ao observar as grandes cidades percebe-se a dinâmica da arquitetura pesada e tendenciosa a proporcionar a velocidade aos cidadãos. Apesar de constantemente frustrar esses usuários, tal estruturamento hegemônico prioriza o trânsito rápido e está adaptado ao uso de transporte particular de carros. Quem dirige protege-se, mas também se enclausura diante da sensorialidade que a cidade e/ou a natureza urbana pode proporcionar. O cicleteiro³ que pedala contra essas barreiras, literais da infraestrutura urbana, passa por constantes testes físico e psicológico, o que tenciona os limites de educação, segurança e, em geral, que podem separar a vida da carne, pois, além dos corriqueiros desentendimentos verbais no trânsito, são frequentes os atropelamentos ou as “finas”⁴ tiradas pelos motorizados.

O ato de pedalar continua dentro do padrão praticado pela força e escala de tração humana. O deslocamento lento pedalado por longas distâncias faz com que a noção de tempo se modifique, tornando-se mais elástica em comparação com a perspectiva de viagem com motor. O tempo parece ampliado, as distâncias parecem mais distanciadas enquanto o espaço parece oferecer mais detalhes para serem experienciados sensorialmente. Ter tempo para o prazer próprio ou coletivizado para dedicar-se a explorar diferentes lugares e se expor a diferentes experiências significa girar a engrenagem de maneira reversa, negando o uso dos aceleradores e pasteurizadores de vivências, subverte a máxima capitalista *tempo é dinheiro*.

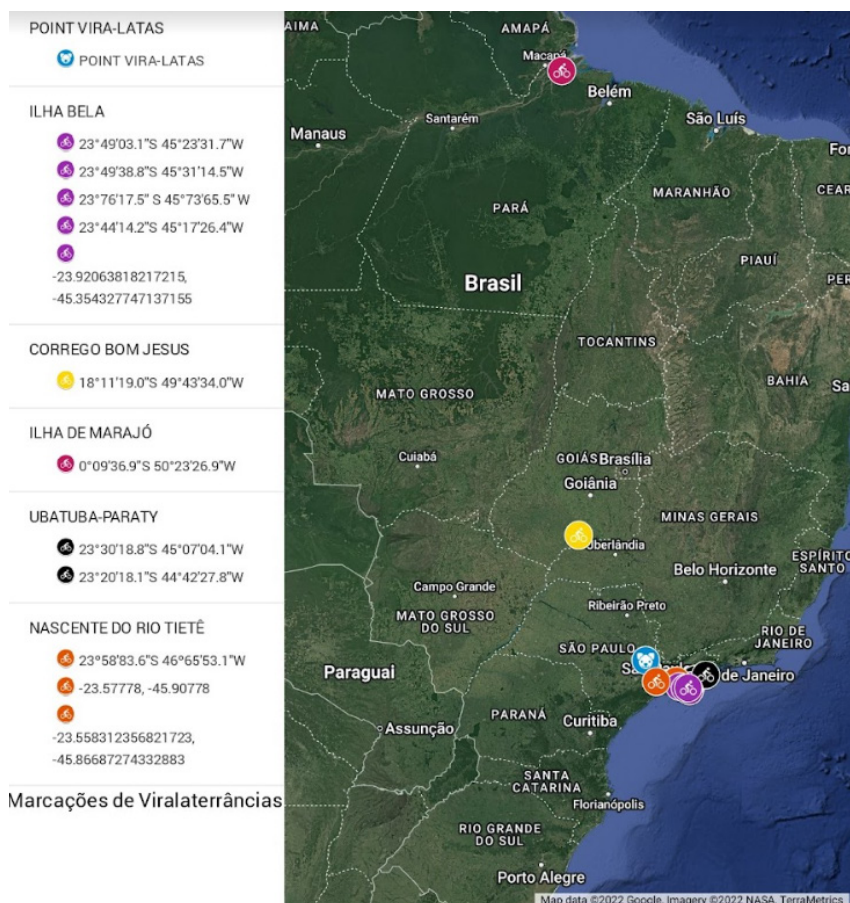


Imagem 01 - O mapa retrata Momento Histórico Tombado, marca pontos de paradas durante as Viralaterrâncias. Após abrir o link a seguir e clicar nos pontos coloridos com ícone de bicicletas é possível ver algumas fotos de registros. O mapa foi criado e editado a partir do Google Mapas. Fonte: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1bYuRgrglF9lxmgOGnNKEQJ-fF4xswT82&usp=sharing>

Viralaterrante⁵

Momento Histórico Tombado explora as potencialidades do deslocamento de bicicleta bem como os lugares, os trajetos e a produção de arte em percurso. Tendo como referenciais a *Máquina de guerra nômade* de Deleuze e Guattari, a *ação errante situacionista* e inspiração dos cachorros vira-latas, o grupo *Vira-Latas* deseja ampliar a rede de cicleteiros sem *pedigree* e criadores de situações. O ato de *viralaterrar* consiste em construir experiências em ciclo percursos e marcar lugares onde se vivencia momentos simples e genuínos.

O *viralaterrar*, com foco em desvendar brechas invisíveis nas cidades e nos contextos urbanizados, coloca o corpo à prova de experiências íntimas e particularizadas descoladas do tempo cronológico. Ínterim não cronometrado, no qual o tempo se expande e transborda o espaço, nesse instante monumental deseja-se dedicar mais atentamente às particularidades do lugar. Experimenta-se o momento cheio e expandido a ser pinçado da linha temporal e guardado na memória afetiva narrativa. Para Tuan (2013, p. 174/175) "acontecimentos simples podem transformar-se em um sentimento profundo pelo lugar". Considerando que o desenho

no mapa faz parte de um esboço e a terra ou o solo seja o suporte para traçar tal trajeto, *MHT* propõe pelo menos dois desafios:

O primeiro deles é praticar a ação *viralaterrante* na qual o deslocamento e a vivência sensorial se constituam como *matéria de experiência*, considerando que essa “matéria nunca é uma matéria preparada, portanto homogeneizada, mas é essencialmente portadora de singularidades (que constituem uma forma de conteúdo)” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.35). E o segundo, dar expressão de forma-fluída a essa matéria vivenciada, por meio de relatos/paisagens sensoriais que resgatem os contextos e/ou as paisagens visuais, sonoras, táteis, olfativas e gustativas experienciadas no percurso. A “expressão tampouco é formal, mas inseparável de traços pertinentes (que constituem uma matéria de expressão)” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.35).

Em grande medida, o imprevisto da dinâmica de deslocamento diante da irregularidade do suporte (diferenças entre o vislumbrado no mapa e o que se encontra no trajeto), a falsa exatidão métrica da afetação sensorial no corpo do sujeito (pois cada sujeito sente à sua maneira com diferente intensidade e pode ter preferências por algum órgão sensorial) e a própria subjetividade do gosto diante da afetação na paisagem nos sugere conexões dinâmicas sobre o suporte (vivência no solo) e a recriação/recontextualização das paisagens sensoriais (simplificação da vivência em uma forma-fluída). Sobre a arte nômade, Deleuze e Guattari (1997, p.36) confirmam que a “conexão dinâmica do suporte e do ornamento substitui a dialética matéria-forma. (...) Ela antes segue as conexões entre singularidades de matéria e traços de expressão, e se estabelece no nível dessas conexões, naturais ou forçadas”.

Pulsão errante e nômade

Em *Walkscapes*: caminhar como *prática estética*, Francesco Careri, tendo como base recortes historiográficos, nos propõe uma diferenciação entre a prática errante e o nomadismo. De acordo com o autor, a errância está ligada à colheita e a caça, exercidos pelas sociedades no período neolítico, antes da Revolução Agrícola. O homem primitivo era errante por natureza e desenvolvia trajetos sem metas definidas em espaços vazios, ou melhor, não mapeados. Deslocava-se sem rumo, sem planejamento de destino, guiava-se a partir do fluxo sazonal e oferta de caça e coleta de alimentos. Tais transumâncias, consequentemente, influenciavam em como o homem interpretava seu espaço e paisagem.

O homem primitivo e errante do período paleolítico, ao ordenar a natureza racionaliza e geometriza o espaço. A agricultura e o pastoreio surgem como uma evolução da coleta e da caça primitivas, que se deu gradualmente com a domesticação dos animais e o cultivo ordenado das plantas. No período neolítico, as sociedades agricultoras tenderam a fixar-se formando “cidades assentadas”. Diferente disso, as sociedades pastoreadoras formam “cidades errantes”, que se deslocam assim como fazia o homem primitivo, porém com maior controle de localização espacial. O nomadismo, praticado pelas sociedades pastoreadoras, também se desenvolve por espaços vazios, porém diferencia-se da prática errante. Os nômades reconheciam e familiarizavam-se aos lugares onde ocupavam e faziam paradas, pois previam e contavam com a possibilidade de retorno para tal lugar. As sociedades nômades, diferente dos errantes, voltam aos locais por onde passam, podem prever as rotas a serem percorridas, podem deslocar-se por circuitos ou entre pontos.

A linha trajetual marcada no mapa do nômade está em constante expansão, a buscar novos percursos. “Aqui, ele não está totalmente em casa. Por isso, está sempre a *caminho* de um *ali* especial” (HAN, 2019, p.74). O habitat do nômade está mais vinculado ao seu trajeto do que a um território, “é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.53). Deleuze e Guattari relatam que o nômade tem o *movimento absoluto* ou a *velocidade* em sua natureza, ele não apenas se movimenta de um ponto a outro, ele está em constante deslocamento pois a *velocidade* “constitui o caráter absoluto de um corpo cujas partes irreduzíveis (átomos) ocupam ou preenchem um espaço liso, à maneira de um turbilhão” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.52-53). O espaço liso assemelha-se a um deserto onde o horizonte vai até o alcance da vista e o trajeto acontece de maneira fluida, distribui-se assim como a água. Bastante diferente é o trajeto em espaço estriado no qual os muros restringem a passagem direta e o alcance da visão.

Para Deleuze e Guattari o modelo de vida nômade funciona como uma *máquina de guerra* contra o Estado. O Estado caracteriza-se pela perpetuação ou conservação dos mecanismos de poder, sobretudo a estabilidade e a constância, ele é estriado. Ao contrário disso, a dinâmica nômade enquanto prática de guerrilha destrói e segmenta, mantém os grupos distintos e dispersos. Vanguardista e questionadora de hierarquias, a *máquina de guerra* possui um caráter de perpétua indisciplina. Portanto a estratégia de vida nômade revigora e refresca o que seria a constância no cotidiano da vida do sujeito, é uma fuga da rotina. Explora a precariedade entre prazeres e dificuldades de viver genuinamente apenas com o necessário e inconstante. Para o nômade, o desejo é de esgotar as possibilidades da vivência no presente, estar em outro lugar mais adiante no futuro.

É o desejo de rebelião contra a funcionalidade, contra a divisão do trabalho, contra uma descomunal especialização a transformar todo o mundo numa simples peça de engrenagem mecânica industriosa que seria a sociedade. Assim se exprimem o necessário ócio, a importância da vacuidade e do não-agir na deambulação humana (MAFFESOLI, 2001, pp. 32, 33).

O “que move é a coisa totalmente diferente: o desejo de evasão (...) incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade” (MAFFESOLI, 2001, p.51), desejosa de escapar de lugares e rotinas. Ou mesmo sentir a sensação nostálgica das origens ao lembrar-se do espaço e contexto que já foi vivido comparando-se com a realidade onde seus pés se encontram no presente. Maffesoli nos orienta que tal busca:

Não significa a posse de um bem material e conversível em dinheiro, antes é símbolo de uma busca sem fim, a procura de si no quadro de uma comunidade humana, na qual os valores espirituais são a consequência da aventura coletiva. O que faz com que a fronteira seja sempre adiada, a fim de que essa aventura possa prosseguir (MAFFESOLI, 2001, p.42).

De acordo com Tuan “o desejo (...) de viajar o mais longe possível de suas casas é também sugestivo. Os lugares de veraneio remotos estão livres do peso do tempo” (TUAN, 2013, p.152). Ilhas, vilarejos, comunidades isoladas (ou que se isolam) por barreiras naturais são dificilmente acessadas. Por exemplo, o deslocamento por balsas e barcos e atravessamentos por terrenos alagados exigem conhecimento específico, dependem do movimento das marés, dos

ventos e do clima de maneira geral, características naturais que se sobrepõem à eficiência dos transportes e do tempo convencionadas pelo relógio. Nesses lugares, os acessos para mercadorias, objetos tecnológicos específicos, internet e transportes rápidos pode ser restrito, o que contribui para o clima bucólico e de isolamento espaço temporal, o que provoca no visitante uma imersão mais profunda nas paisagens locais.

A Arte enquanto prática de deslocamento

A caminhada, o deslocamento e a *descoberta* de lugares foram percebidos potentes enquanto ação/operação artística, pelo menos desde as vanguardas estéticas no contexto parisiense. Para os dadaístas, surrealistas e situacionistas a própria ação, o ato de percorrer o espaço funcionava como uma forma/composição estética, o que contrapunha o tradicional modelo representativo do sistema da arte.

Grande parte das ações dadaístas está em transitar por lugares banais da cidade e, a partir dos contextos mais aleatórios e desprezíveis, captar o que há de mais singelo ou mais próximo do que seja a vida. Com isso, inverte-se a lógica do que há de sagrado na arte, na perspectiva de destacar o que há de sublime no cotidiano. Para o dadá a ação artística não intervém no lugar, inscreve-se no espaço e tempo reais, não deixa nenhuma marca ou objeto no local a ser descoberto além de panfletos, fotos, artigos e narrações, sem qualquer tipo de elaboração pós acontecimentos. O trabalho “consiste em se ter concebido a ação e ser realizada, a visita, e não nas ações a ela correlatas” (CARERI, 2013, p.77).

Se no dadá a ação – resultado da troca entre o interator e o espaço banal – é o que produz a centelha viva da arte, no surrealismo o espaço em si tem vida e é autônomo, propõe trocas. Os surrealistas propõem o caminhar pelo *vazio*. O termo surrealista *deambulação* tem como essência a desorientação e o deslocamento inconsciente, que segue do fluxo do espaço ou do contexto de uma multidão. Os percursos desenvolvem-se por bosques, campos e territórios rurais, explorando um universo temporal paralelo, anacrônico.

O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, como um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco (CARERI, 2013, pp.78-80).

Portanto, o espaço vive, é onde tudo cresce e se transforma espontaneamente, brotam objetos no percurso (*object trouvé*), surgem acontecimentos inesperados e circunstâncias transformam a vivência. O espaço atravessa e é atravessado pela mente dos vivenciadores.

Em movimento de síntese, os situacionistas herdaram dos surrealistas a maneira de interpretar o espaço. Comportam-se de maneira autônoma, constituem-se como sujeitos ativos e pulsantes ao percorrer as cartografias escorregadias dos chamados *mapas influenciadores*. Retoma-se também importantes valores subversivos do dadá, tal como a não materialização do trabalho artístico e, por consequência, reprova-se o caráter representativo da arte tradicional. Na prática da *anti-caminhada* não há artista/autor gênio, tende-se a favorecer a arte anônima e coletiva, o movimento é puramente *antiartístico*.

Os situacionistas defendem o ato de *perder tempo* explorando os usos da cidade de maneiras não tradicionais e anticapitalistas, onde a arte e a realidade podem se misturar de forma objetiva em meio a situações fugazes na realidade cotidiana. O termo *deriva* é definido pelos situacionistas como “uma ação fugaz, um instante imediato a ser vivido no momento presente, sem a preocupação com sua representação e com sua conservação no tempo” (CARERI, 2012, p. 86).

Situacionistas acreditam que a revolução não será programada e que deve passar pelo cotidiano das pessoas, na transformação do ouvinte passivo em vivenciador, de maneira corporal, tátil, visual, semântica, etc. Acreditam que os indivíduos devem participar ativamente em todos os campos da vida social, principalmente no campo cultural. Portanto, são contra a espetacularização, não compactuam com a alienação passiva da sociedade (JACQUES, 2012, p.206) e quebram a linearidade dos fatos:

Ao contrário de uma continuidade histórica, são irrupções, descontinuidades ou desvios. As derivas são errâncias construídas que seguem a lógica do desvio, são construções de jogos a serem jogados, que exigem uma participação do outro, dos vários outros. Os errantes criam as condições de possibilidades para que o jogo coletivo possa ser jogado, mas dependem, obviamente, da participação dos jogadores. As derivas seriam então jogos jogados, jogos da vida vivida (JACQUES, 2012, p.229).

Nessa perspectiva, o sujeito constrói situações, novos momentos a partir de jogos, descontinuidades e desvios que editam a linearidade da vida cotidiana flexibilizando-a. Tais atravessamentos e movimentos de *anti-caminhada* estão mais fortemente ligados à dinâmica do campo urbano e ao âmbito performático do sujeito, ao seu corpo e a transformação de sua própria realidade.

Partindo da cidade em direção ao campo e, adentrando ao caráter escultórico das intervenções ambientais no espaço, a *Land Art* essencialmente defende a modificação de espaços abertos, a reconfiguração da paisagem, a modelação dos sinais e das matérias do território estreitando a tênue linha que separa a arquitetura da paisagem. Aliás, essa linha borra-se ainda mais com o uso do corpo humano como instrumento transformador natural da paisagem e experienciador do percurso. Em vias de mão dupla, ao atuar na paisagem, o sujeito modifica o espaço e também é afetado por ele.

Apesar da *Land Art* ser conhecida por modificações ambientais agressivas e de grande impacto na paisagem natural, o que nos interessa para esse momento são as modificações espaciais menos monumentais, singelas, superficiais e volúveis, na proporção da escala humana. Richard Long⁶, por exemplo, considerava a terra inviolável. Portanto, em vez de transformar radicalmente o ambiente, atravessa-o de maneira substancial. A dimensão da modelagem escultórica está na pressão/descolamento de objetos que o corpo pode fazer no ambiente ou pode sofrer ao ser pressionado pela matéria ambiental. Alinhado às chamadas experiências *Land Walk*, Richard Long se propõe a cruzar estradas e percorrer caminhos. Sua produção está na ausência do objeto, constrói-se imaterialmente durante o ato de caminhar, presentifica-se na transformação do ambiente durante a ação.

O sujeito e sua sensorialidade perspicaz são requisitados. Tal experiência necessariamente precisa ser vivenciada e experimentada pelo corpo vivente em troca com a paisagem,

atravessando-a, sentindo-a, performando sobre ela, imprimindo seu peso, sua forma, esculpindo-a, modificando seu volume espacial em seu tempo. Os rastros denunciam uma passagem, são marcas no espaço atravessado, “é inequivocamente o resultado da ação de um corpo e é um objeto, algo que se situa entre a escultura, uma performance e uma arquitetura da paisagem” (CARERI, 2013, p.125).

Tudo o que Long registra tem como base medidas que o corpo suporta, sustenta ou sente e a sensorialidade que por ele é possível de ser aferida. O corpo é o maior captador e responsável pela métrica sensorial, que mais tarde são racionalizadas para sua cartografia própria. Ao registrar a direção do vento ao caminhar, como um bom organizador e analista de impressões, o artista afere os estímulos com o próprio corpo visando “identificar pontos, assinalá-los, alinhá-los circunscrever espaços, alterná-los segundo um ritmo e uma direção” (CARERI, 2013, p.132). O mundo é sentido por ele como “um imenso território estético, uma enorme tela sobre a qual desenha através do caminhar” (CARERI, 2013, p.133). O corpo acusa eventos da ação, sensações, obstáculos, os perigos, as mudanças do terreno. A materialidade do terreno e seu contexto refletem sobre o corpo em movimento, o que mais tarde é registrado na elaboração de um mapa a partir de setas, que anotam a afetação corpórea pela direção do vento.

Tendo em vista o resgate teórico a partir de Careri e Jacques, temos que as *anti-caminhadas*, as *deambulações* e as *derivas* para o Dadaísmo, o Surrealismo e o Situacionismo respectivamente, bem como as *land-walks* para a *Land Art*, são importantes métodos práticos de sensibilização dos corpos para processos e operações artísticas e ativistas, sejam elas na paisagem urbana ou nas bordas urbanizadas. A seguir nos aprofundaremos um pouco mais sobre as *derivas* praticadas pelos situacionistas e os propósitos do grupo.

Situações, derivas e psicogeografia

A Internacional Situacionista foi uma organização composta por um grupo de agitadores culturais vanguardistas revolucionários fundada na década de 50 na França, liderada principalmente, por Guy Debord. O grupo se dedicava a criar situações que polemizassem questões sobre a vida cotidiana pautada no uso do tempo, no consumo e no trabalho. Defendia que a arte e a vida estão intimamente conectadas e, sobretudo, criticava a maneira como as cidades progrediam em formatos labirínticos e segregativos socioespacialmente.

A *deriva*, já citada anteriormente, é uma prática ativa comum experienciada pelos grupos situacionistas, funciona como um jogo no qual uma dupla ou pequeno grupo de pessoas decide caminhar pela cidade em busca de vivenciar situações criadas ou proporcionadas pelo acaso. A caminhada pode ter alguns fatores pré-combinados pelo grupo, tais como tempo de execução, direção prévia a ser tomada ou a possibilidade de tomar um taxi. Em geral, busca-se ser surpreendido pelos (des)sabores que a cidade pode oferecer. A Internacional Situacionista definiu a *deriva* como “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo de experiência” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, In, JACQUES, 2003, p. 65).

Considerando que a deriva é um modo de atuação, a psicogeografia, outro termo cunhado pelo grupo, consiste em complementar a atuação/situação de maneira analítico-experimentativa.

A *psicogeografia* instrumentaliza o corpo do sujeito a colocar-se em ação mantendo-se atento sensorialmente, criando e mapeando para si uma métrica organizativa de afetações.

Os situacionistas definiram a *psicogeografia* como “o estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, In JACQUES, 2003, p. 65). Segundo Jacques, a *psicogeografia* corresponde também a uma “tentativa de identificar os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação, basicamente do errar pela cidade” (JACQUES, 2012, p.213). Entende-se que ela é, então, uma “geografia afetiva, subjetiva, que buscava narrar, através do uso de cartografias e mapas, as diferentes ambiências psíquicas provocadas pelas errâncias urbanas” (JACQUES, 2012, p.215).

Experienciar a paisagem

Não apenas os artistas arriscam-se a refletir em torno da paisagem e sensibilização dos sujeitos, mas a partir da década de 60, de maneira bastante consistente, geógrafos humanistas teorizam sobre tais interações entre o sujeito e os espaços. Ao refletir sobre as afetações, manifestações de sentimentos, valores e atitudes do sujeito com relação ao ambiente e ao lugar, Tuan cria o neologismo *Topofilia*. O significado inclui toda a amplitude de respostas afetivas dos seres humanos a partir da interação estética ou de contato físico com a paisagem. Entende-se paisagem em seu vasto sentido, natural e urbanizada.

A experiência, em si, carrega uma carga de passividade, pois é necessário que o sujeito suporte ou passe por determinada situação. “Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele” (TUAN, 2013, p.18). Não se conhece em essência o que é experienciado, mas constrói-se por meio desse encontro uma realidade a partir do experienciado. É necessário colocar-se em risco. A cada experiência internalizamos algo do espaço, que faz prolonga-lo em nós, nos transforma.

A *topofilia* está em aferir fenomenologicamente a maneira como o sujeito tem sua subjetividade afetada pelo meio e de que modo ele responde aos estímulos criando ou nutrindo um arcabouço de afetos pelo lugar. Corresponde à maneira como o sujeito é particularmente sensibilizado e interpreta o ambiente, mensura seus sentimentos e os transforma em memórias.

Por fim, a *topofilia* interessa-me por instrumentalizar o sujeito para refletir sobre as afetações e colocá-lo pronto para analisar sua própria experiência, com relação ao lugar e/ou contexto. De acordo com o grau de tal intimidade física e das trocas entre o corpo do sujeito e os lugares/contextos, podem ser geradas marcas em ambos e, conseqüentemente, os dois saem modificados desse encontro.

Aspectos sensoriais, imersão nas paisagens e contextos

Ao planejar um deslocamento em um primeiro momento norteamos-nos a partir de mapas. A visão do mapa é representativa e resumida, a vista de cima é pouco detalhada. Para Tuan os mapas correspondem a “uma visão divina do mundo, pois suas linhas são paralelas e se estendem para o infinito” (TUAN, 2013, p.152). Vivenciando o lugar é possível perceber características do relevo, temperaturas, umidade, condições de deslocamento. Gastar

algum tempo no lugar nos permite acessar camadas mais aprofundadas do ambiente ou da arquitetura, nos oferece chances de entender as singularidades do meio e o contexto político-social e as relações de poder.

Considerando as ações e trajetos rotineiros, Chul Han constata que um dos males da sociedade globalizada atual está em entregar-se à automatização do cotidiano, adotar comportamentos automatizados e em não refletir sobre suas ações. Ao ser afetado sensorialmente, a ação de “reagir de imediato a seguir a todo e qualquer impulso já seria uma doença, uma decadência, um sintoma de esgotamento” (HAN, 2017, pp.51-52). Reagir de maneira genuína às afetações captadas pelos sentidos e a maneira como atuar nesses contextos tem a ver com aprender a lidar com a pausa e silêncio necessários para ler, ouvir e degustar as paisagens, a ter paciência necessária para interpretá-la e responder a esses estímulos.

As imagens e as ideias libertadas pela mente poucas vezes são originais. As avaliações e os julgamentos tendem a ser chavões. As intimidades efêmeras mediante a experiência direta e verdadeira qualidade de um lugar comumente passam despercebidas porque a cabeça está cheia de ideias desgastadas. As informações dos sentidos são afastadas para favorecerem o que nos foi ensinado a ver e a admirar. A experiência pessoal cede às opiniões socialmente aceitas, que normalmente são os aspectos mais óbvios e públicos de um meio ambiente. (TUAN, 2013, p.179).

Cada detalhe pode ser diferentemente percebido pelo sistema perceptivo, interpretado e transmitido por seu sistema cognitivo apreendido e carregado por marcas pessoais, o que confere a vivacidade da experiência individualizada. Para tanto reitero que o sujeito deve gastar tempo, atentar-se aos sentidos a dedicar-se a uma atenção profunda e contemplativa, a experimentações atentas e aprofundadas visando a apreciação.

O longo alcance da visão, por exemplo, “pressupõe uma importante reordenação do tempo e do espaço” (TUAN, 2013, p.152). A sucessão e distância de objetos dá-se pelo entendimento da perspectiva, a organização mental da imagem do horizonte por meio do achatamento dos planos. Sociedades que vivem em espaços fechados ou sem visão ampla tendem a confundir os tamanhos dos objetos distantes, sentem dificuldade para interpretar as distâncias dos planos em perspectiva.

Os indicadores auditivos “dão um sentido de distância, mas os sons expressam um mundo menor do que aquele que os olhos podem potencialmente ver” (TUAN, 2013, p.152). A audição, pode funcionar melhor para velocidades mais lentas e espaços menores ou menos distantes. O tato, o gosto e o cheiro são melhora apreciados em um lugar ainda mais adensados, pois as texturas, sabores e cheiros requerem maior imersão no ambiente.

Para o errante, são sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos. A cidade é apreendida pela experiência corporal, pelo tato, pelo contato, pelos pés. Essa experiência da cidade vivida, da própria vida urbana, revela ou denuncia o que o projeto urbano exclui, pois mostra tudo o que escapa ao projeto, as táticas e micropáticas cotidianas do espaço vivido, ou seja, as apropriações diversas do espaço urbano que escapam às disciplinas urbanísticas hegemônicas, mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação (JACQUES, 2012, p.272).

Ter o corpo disponível e aberto para ações do ambiente contribui para acender reações do sujeito e, portanto, ativa seu protagonismo dentro de seus contextos. O sujeito ativo contrapõe a cidade enquanto produto-imagem. “Para os errantes, a cidade deixa de ser uma simples mercadoria imagética no momento em que ela é vivida e essa experiência inscreve-se no seu corpo” (JACQUES, 2012, p.303). Ao praticar percursos em forma-trajeto desviando do traçado naturalizado pelas linhas/vias de transporte, o sujeito gasta tempo observando lugares desconhecidos, o que é um tipo de operação que reedita/ressignifica a relação com o percurso cotidiano e contribui para a desespetacularização das paisagens turísticas e também das paisagens já conhecidas.

Processos Metodológicos de ação e considerações finais

Considerando que o *processo de criação e o método de pesquisa em arte* confundem-se, apresentei parte do processo experimental das *viralaterrâncias* e de seu embasamento teórico. A toponímia e a psicogeografia nos auxiliam a registrar e organizar as afetações durante os trajetos: a primeira instrumentaliza o sujeito para que ele esteja consciente sobre a maneira como é afetado sensorialmente e de que modo cria afetos pelos lugares; a segunda, oferece o método organizativo para estudar essas afetações no indivíduo, a partir de marcações no mapa.

Esses processos e métodos ainda não estão fechados, muito pode ser acrescentado ou abandonado no decorrer desse ciclo. A perspectiva de articulações futuras está em criar maneiras de organizar poeticamente e discutir sobre a captura de paisagens sonoras, hápticas, gustativas, etc. por nossos sentidos. A seguir, apresento a imagem de um mapa com algumas das marcações feitas nos últimos meses.

Notas

¹ Essa pesquisa é apoiada pela CAPES. Sem esse apoio não seria possível exercer tal dedicação. Agradeço também à Sylvia Furegatti por orientar essa pesquisa de maneira gentil e dedicada.

² Bicurruze aborda principalmente a potencialidade escultórica da forma da bicicleta buscando (re)construir bicis por meio de assemblages cortando e soldando quadros e peças, o que ocasiona em diferentes maneiras de posicionar o corpo ao pedalar. Bicurruze aconteceu em 2019 em uma residência artística em Uberlândia, Minas Gerais. Mais imagens podem ser vistas no Mini-documentário Construção coletiva de bicicletas não tradicionais no cerrado, no Youtube < <https://youtu.be/gXD5gcL5ZLA> >

³ Quando se ouve “sai da rua, ciclista!” entendo que está é uma versão ofensiva de termo ciclista. O termo é comumente assumido dentre os ciclistas para qualificar quem está no trânsito de maneira ativista.

⁴ “Tirar fina” é o ato do motorista passar com o carro bastante perto do ciclista, próximo de derrubá-lo ou atropelá-lo.

⁵ Vira-Lata em percurso ou atividade errante.

⁶ Artista inglês, nasceu em Bristol em 1945. É um dos principais expoentes da Land Art. Suas obras perpassam pela transformação do espaço natural em escala não monumental.

Referências

- CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- HAN, Byung-Chul. A sociedade do cansaço. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- JACQUES, Paola Beresntein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.
- _____. (org.). Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MAFFESOLI, Michel (2001) Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas, Rio de Janeiro-RJ: Record, 2001.
- TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Londrina-PR: Eduel, 2013.
- _____. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina-PR: Eduel, 2012.
- Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- HAN, Byung-Chul. A sociedade do cansaço. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- JACQUES, Paola Beresntein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.
- _____. (org.). Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MAFFESOLI, Michel (2001) Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas, Rio de Janeiro-RJ: Record, 2001.
- TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Londrina-PR: Eduel, 2013.
- _____. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina-PR: Eduel, 2012.

MAIL EXPRESSIVO (ARTE PÚBLICA (COMO ATITUDE))

MAIL EXPRESIVO (ARTE PÚBLICO (COMO ACTITUD))

Jandir Junior

Universidade Federal Fluminense

mailexpressivo@gmail.com

Resumo

Nos debates sobre arte pública, observa-se uma prevalência dos espaços citadinos como palco das problemáticas enfrentadas por essas vertentes de pesquisa. Neste texto, propõe-se que documentos, fotografias, áudios e, sobretudo, correspondências são também observáveis como espaços em que emergem obras analisáveis sob a ótica da arte pública. Escrito desde experiências vividas por seu autor, o texto ensaia a relação entre correspondências, espaço urbano ou arte pública desde a *mail art*, arte telemática, mas também desde um momento histórico anterior, a fim de reforçar que a interseção entre correspondências e artes visuais não se limita à rede de arte correio. Isso para, logo após, contextualizar o estágio docência realizado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, no primeiro semestre de 2022, em que a disciplina 'Arte pública como atitude' serviu como pivô à proposição de trabalhos que conectassem o espaço público às redes de comunicação.

Palavras-chave: arte pública; correspondência; documento; mail art.

Resumen

En los debates sobre el arte público prevalece el espacio de la ciudad como escenario de las problemáticas que enfrentan estas líneas de investigación. En este texto se propone que los documentos, las fotografías, los audios y, sobre todo, las correspondencias sean también observables como espacios en los que emergen obras analizables desde la perspectiva del arte público. Escrito a partir de experiencias vividas por su autor, el texto ensaya la relación entre correspondencia, espacio urbano o arte público desde el *arte correo*, el arte telemático, pero también desde un momento histórico anterior, con el fin de reforzar que la intersección entre correspondencia y artes visuales no es limitado a la red de arte postal. Esto con el fin,

luego, de contextualizar la pasantía docente realizada en el Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes de la Universidade Federal Fluminense, en el primer semestre de 2022, en la cual la disciplina Arte pública como atitude [Arte público como actitud] sirvió como un pivote para la propuesta de obras que conectaron el espacio público a las redes de comunicación.

Palabras clave: arte público; correspondencia; documento; mail art.

Dia 31 de janeiro de 2020. Sento em uma cadeira, ligo o computador e escrevo um e-mail ao Arcebispo católico do Rio de Janeiro, Dom Orani João Tempesta:

Caríssimo, gostaria de pedir que apague as luzes quando for falar. E que fale de tarde. Que anoiteça enquanto fala. De modo que escureça totalmente antes de ser ponto final sua voz. Caríssimo, não note o absurdo, é que eu acho linda a ideia. Começar falando em meio à luz natural, à vista de seu público, mas terminar sem ser visto e sem nem ver ninguém. Só sua voz, ocupando a grandiosidade apagada duma catedral. É por isso: lhe envio e-mail porque é bonito acontecer em uma catedral, sabe-se lá por quê, isso de terminar em escuridão e em voz, a sua. Que seja uma missa, talvez. Gostaria de assistir uma missa que me pusesse dentro da noite. Gostaria... e é mesmo: gostaria de ouvir de dentro dessa noite você, ainda falando por deus. Sendo assim, cê seria mais óbvio no encarne que já é, do elo noturno entre ele e nós. Além de que numa escuridão tal sua voz poderia ser a dele. Eu lhe peço: adentre a noite falando, para esquecermos teus contornos de homem, e lembrarmos a falta de contornos dele, que é uma fala, deus, verbo, carne, hálito e nós... Dom Orani, me avise se fizer isso. Obrigado. Um abraço.

Nunca fui respondido. Essa missa, imagino, nunca aconteceu. Mas carecer de respostas em nada destoa do que estou acostumado a vivenciar desde que comecei a enviar mensagens para pessoas que me têm por desconhecido.

Não saberia dizer a partir de quando, mas gosto de mencionar, quase como um marco inicial, que meu e-mail, mailexpressivo@gmail.com, carrega um trocadilho com a expressão 'meio expressivo', e que o uso há alguns anos. A expressão é comum na área das artes e refere-se ao que artistas usam para se expressar. Por exemplo, *ume*¹ escultore usa o cinzel como um veículo, ou o mármore, no suporte das suas ideias, ou a própria escultura podemos entender como a técnica com que se exprime.

Mas, na substituição de '*mail*' por '*meio*', percebo ratificada a hipótese de que os serviços de comunicação à distância cumprem, também, papel como tecnologias de expressão artística. Ratificada ainda mais pela presença do trocadilho nomeando um endereço de e-mail – no caso, o meu: alguém que envia mensagens para empresas, funcionários de telemarketing, origamistas, terrenos baldios e bispos, sempre desautorizadamente, rompendo a ordem do dia.

(Não que eu tenha pensado nisso tudo quando registrei o endereço eletrônico.)

Mail, vale dizer, é correio em inglês. E também nomeia a ação de enviar, remeter, expedir etc. Quando nas artes visuais, facilmente chamaria a atenção de alguém que saiba o que significa *mail art* – termo em que poderíamos enxergar algo entre o substantivo e o verbo. Pois, ao passo que nomeia um movimento, comumente visto a partir da iniciativa de artistas estadunidenses,

mail art nomeia também uma ação que se desencadeia, desde então, ao redor do mundo – como que conjugada, como com o verbo *mail*, mais do que definida com o auxílio do termo.

Vale dizer que a *mail art* consistiu e consiste na criação de uma rede, conectando artistas ao redor do mundo e fazendo suas produções circularem, em envelopes, postais e cartas, umas pelas mãos des outros. Aprendi sobre isso lendo algumas autorias e, dentre elas, há um artista brasileiro fundamental à prática. Paulo Bruscky é seu nome e, em um texto publicado originalmente em 1976, ele diz que a razão para se produzir assim era simples: “antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc.” (BRUSCKY, 2006, p. 374) Ou seja: produzir nessa rede permitia que artistas contrários ao que impera na dinâmica social da arte pudessem circular para além dela, frequentando-se.

Os correios, e-mails, aplicativos de mensagens, percebe-se então, não poderiam soar como suportes estranhos à arte, se pensarmos na existência de uma prática que existe há tantas décadas, como a *mail art*. Correios, e-mails, aplicativos de mensagens são inegavelmente meios expressivos; não caberia alardear como novos os usos desses instrumentos, quando vistos na prática artística de alguém.

Mas cabem alguns parênteses sobre a *mail art*:

1º:

(Foi abrir o trabalho de conclusão de curso da Charlene Cabral para ver, logo em sua terceira nota de rodapé (CABRAL, 2017, p. 12), alguma estrutura ao que já estava pensando: enquanto ela justificava qual era o melhor termo para usar em seu trabalho, encontrei subsídio para falar que *mail art* tem como sinônimos arte postal, arte correio, *arte correo*... E isso desde o grupo Fluxus expandindo e recebendo comunicações em relação ao sul do mundo em que estamos. Desde a XVI Bienal de São Paulo, em 1981, com uma sessão exclusiva às produções de arte postal. Desde a similaridade entre a expressão em espanhol *arte correo* e a portuguesa ‘arte correo’. Por aí vamos.

Mail art, expressão em inglês, circulava por todo o mundo, carimbada em envelopes de mailartistas das mais diversas. O que atesta uma franca permuta entre todas as formas de designar essas práticas por meio da rede de correios. Uma artista brasileira poderia muito bem usar o termo *mail art* em um postal enviado à Rússia, sabendo a zona franca que o inglês propicia entre os habitantes do planeta desde a mudança do eixo econômico com o pós-guerra – o imperialismo estadunidense, cooptando cada reduto do globo ao seu verbo e sua cultura –. Ou mesmo uma americana, interessada em romper os ordenamentos de seu idioma, poderia grafar ‘arte correo’ num postal ao Paulo Bruscky, nos anos 70.

Mas me ocorre com mais interesse um caso latinoamericano, envolvendo o próprio Bruscky, e que melhor situa-se entre a arte correio e a arte correo, por assim dizer:

PostAção, 1975

Ação postal de Paulo Bruscky

O artista confeccionou um envelope de 1,80 x 0,90 m contendo uma carta de 5 metros. A ação postal foi desenvolvida na cidade do Recife, em 1975. O envelope foi conduzido pelo artista e

outras pessoas desde a livraria Livro 7, na rua 7 de setembro, percorrendo a Av. Conde da Boa Vista e Av. Guararapes até chegar no Edifício Central dos Correios. A situação com a chegada do envelope/artista/público foi documentada com slides, que seguiram juntos com o envelope para a Galeria Arte Nuevo, em Buenos Aires / Argentina, aonde se realizou a "Última exposição de arte por correspondências 75", organizada por Horacio Zabala e Edgardo Vigo. (BRUSCKY apud ZACCARA, 2015, p. 3. Transcrição minha)

No texto acima, manuscrito pelo próprio autor em seu arquivo pessoal, é descrita uma ação que tomou não só os correios, mas também as ruas de Recife. Uma prática que me faz pensar no caráter a um só tempo público e endereçado das correspondências; ocupando caixas de mensagens, mas também avenidas, calçadas, bolsas de carteires e redes criptografadas. Que me faz, para além de ter percebido neste parênteses que *mail* expressivo é uma expressão entre o inglês e o português – viajante, portanto –, perceber que mail expressivo, e toda a expressão das mensagens entre distantes, reformula o status público da coisa artística. E que merece ser vista à luz das discussões sobre Arte Pública.)

2º:

(Antes, contudo, d'eu falar sobre arte pública, cabe desmontar qualquer impressão de que a *mail art* foi a única e primeira entrada do fenômeno das correspondências nas artes visuais. Para isso, quero trazer mais três exemplos, que acredito mostrarem: 1) como outro movimento, orientado pelo desenvolvimento tecnológico, carregou o legado da arte correio adiante; 2) como há ocorrências anteriores à rede de mailartistas, testemunhando o uso das mensagens desde uma já-antiga artista do sul do mundo; 3) como as correspondências e as ruas, de maneiras ainda mais inauditas, se relacionam alhures ao legado da arte postal, e desde o Brasil de hoje em dia.

1)

A imagem acima foi uma das que Paulo Laurentiz enviou por fax, junto a um grupo de artistas, no dia 28 de fevereiro de 1990, ao Museu do Louvre, em Paris. E essa foi só uma das imagens, ressaltando, já que não foram poucas. Conta-se que o grupo sobrecarregou o sistema de fax do museu, ao enviar-lhes fotocópias de trabalhos autorais e de obras que o próprio Louvre tem em seu acervo. Um dos que participaram da ação, Hermes Renato Hildebrand, deu um depoimento ao Jornal da Unicamp quinze anos depois, e fez um quadro importante da ação, suleando uma perspectiva sobre esta *fax art* – isto é, narrando-a para além da elaboração que o norte global poderia ter sobre ela:

"Nós no Brasil, por exemplo, só temos acesso às obras de arte por meio da impressão, processo que altera as cores. Não vemos a pintura original. Então, devolvemos ao Louvre as imagens que recebemos" (HILDEBRAND apud SUGIMOTO, 2005, p. 4).

Tomei conhecimento dessa ação, capitaneada por Laurentiz, no livro de Gilberto Prado, *Arte telemática – Dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário* (2003, p. 50),

mesmo livro que me fez perceber como a apropriação dos meios tecnológicos telemáticos pelos artistas dos anos 70 em diante se fez coadunada à influência da arte postal. Conforme o próprio Gilberto Prado,

[o] primeiro movimento da história da arte a valorizar a comunicação transnacional foi a arte postal, uma espécie de pré-história da communication art. Reunindo artistas de diferentes nacionalidades para experimentar novas possibilidades de intercâmbio de trabalhos numa rede livre e paralela ao mercado oficial das artes, a mail art foi a primeira modalidade de evento a tratar como arte a comunicação em rede e em grande escala. [...] Esta é a razão de não podermos falar de redes artísticas sem nos referirmos à mail art. (PRADO, 2003, p. 13-14)

Não só a arte postal conectou diferentes pessoas ao redor do mundo; sucedeu que o desenvolvimento tecnológico permitiu um contato mais célere entre artistas e outros agentes, encurtando distâncias. E elus, atentos à dinâmica “antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc.” da *mail art* – nos termos de Paulo Bruscky –, fizeram dessas tecnologias solo propício à novos levantes contra os eixos de poder do mundo.

2)

Dentro os tantos exemplos que Renata Oliveira Caetano trás em um dos artigos que publicou (2017), a carta acima foi a que ficou impressa em minha lembrança. Enquanto menciona correspondências das mais diversas, a autora corrobora sua hipótese de que desenhos e rascunhados nesses papéis servem, a um só passo, como comunicação não verbal e como um canal de expressividade artística. Frida Kahlo ficou impressa em minha memória, acredito, pois dentre os exemplos citados no texto de Caetano foi aquele que mais me despertou a estranheza de conhecer a artista, mas não ter imaginado que ela poderia cruzar meus interesses por cartas – justamente por não ter imaginado que alguma de suas correspondências teria um dado que, artístico, me fizesse atentar à potencial inserção das tecnologia de correspondências na história das práticas artísticas, desde a América Latina e anteriormente à rede de arte postal.

Em 1943, Frida Kahlo usaria a aquarela para criar um objeto que seria oferecido como presente ao crítico de arte venezuelano Juan Rohl. No alto à esquerda, a artista intencionalmente o nomeia Una Carta. De fato, abaixo disso, ocupando a parte superior do papel, há visualmente algo que reconhecemos como o ato de escrita de uma missiva, não fosse um detalhe: os escritos, que deveriam significar algo para quem lê o objeto, são completamente anulados, de forma que vemos as linhas e imaginamos a intenção do ato, mas somos impossibilitados de ler seu conteúdo. Em um dado momento, a artista continua a carta desenhando. Vemos eventualmente algumas imagens reconhecíveis, como um pequeno olho do lado esquerdo e um bebê envolto por uma linha preta do lado direito. Ela cria um espaço visual coberto de cores diluídas, traços ondulados, linhas quebradas, que parecem escrever; contudo, nada dizem, sendo tão somente registro da potência do gesto. Seguimos, inquietos, a pensar por que a artista criaria e daria uma carta com escritos vedados e que concretamente nada dizem enquanto mensagem epistolar? (CAETANO, 2017, p. 162)

3)

Eu ainda não usava o *Instagram*, não tinha um perfil criado na rede social. O que não foi

impeditivo a alguém – e já nem me lembro quem – me apresentar, da tela de seu próprio celular, algumas fotografias que Everson Verdião publicou entre os dias 13 e 15 de abril de 2021. Nelas, avisos desgastados no asfalto de uma rua deram lugar à signos de endereçamento, com o auxílio de um pote de tinta branca, uma trincha e das mãos do próprio artista. A imagem acima registraria um aviso dizendo DEVAGAR mas, desgastado que estava junto ao solo, facilmente deu lugar, através de sua primeira sílaba, a um DE: – bastando para isso a pintura de dois pontos após as letras.

(PARE – em outra imagem no perfil de Everson – apresentava sua segunda sílaba apagada, e permitiu-lhe a inserção de um 'ra:', com letras cursivas – PAra:)

Se o solo da cidade suporta palavras que usaríamos para endereçar uma carta, se isso ocorre em 2021 e se isso não se articula a uma rede de artistas conectados pelo sistema de correios, eu penso que: não se trata de remeter esse gesto à *mail art* / pois a cidade, aqui, é o próprio sistema de correios / a rua é o próprio papel / a vida urbana é a própria carta / es destinatárias são passantes e vizinhos / o remetente, apesar d'eu saber que é o Everson, será anônimo para boa parte das pessoas que receberão a mensagem e o seu endereçamento / a mensagem e o endereçamento, inclusive, talvez sejam uma coisa só.

Agora, percebo: voltamos a estar entre a arte pública e as correspondências.

Fecha parênteses.)

Quero começar comentando que, no semestre passado, realizei um estágio docência. Uma disciplina que conjugou a Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes e a Graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense. Essa articulação, chamada institucionalmente de Pós+Graduação, tornou a disciplina 'Arte pública como atitude' solo propício a que eu, em contato mais direto com os estudantes de graduação, pensasse em como eles seriam avaliados. Foi a minha principal contribuição ao curso.

Sobre *Arte Pública como atitude*, o problema motivador estava em torno da face aparentemente obsoleta da categoria 'Arte Pública', quando confrontada com o enorme número de produções artísticas que, hoje, demandam a utilização do espaço urbano, mas não se reivindicam dentro da categoria. Isso é o que me recordo das aulas, do que em resumo ficou nas minhas lembranças. Luiz Sérgio de Oliveira, meu orientador nesta disciplina e no meu doutoramento, escreveu uma ementa sobre o curso e, agora, quero recorrer a ela, para ratificar minhas memórias. Está num arquivo em meu computador, nomeado como *luizSergio12022.pdf*. Seu texto é:

Pensar a arte pública como categoria parece ser um desafio permanente diante dos desdobramentos ad continuum da arte contemporânea. As noções tradicionais de arte pública há muito deixaram de ser suficientes para o que propõe a arte nos espaços públicos contemporâneos. Isso fica evidenciado a partir das produções de artistas contemporâneos/as/es que têm revelado, cada vez com maior nitidez, sua dependência em relação à arena pública, aos espaços das cidades marcados por encontros e trânsitos de gentes, de histórias e de visões díspares do mundo. Essas produções dependem vigorosamente das articulações com as coisas do mundo e com as pessoas que habitam esse mundo para que se realizem em sua plenitude política e conceitual.

Neste curso, procuraremos articular um pensamento que contemple uma perspectiva crítica diante

das práticas tradicionais de arte pública e que acolha a produção de artistas contemporâneos/as/es, que têm a inscrição de seus projetos e ações artísticas nos espaços públicos como condição incontornável. Dependentes dessa ambiência mundana, essa produção de arte visa uma articulação direta com as coisas do mundo e com suas impermanências sociais, culturais, políticas, históricas, econômicas e éticas. (OLIVEIRA, 2022, p. 2)

Aqui, cabe perceber que o termo ‘arte pública’ evoca trabalhos que são realizados no convívio entre diferentes – em cidades, vilas, ruas, filas de banco... Claro que não há arte privada, mesmo se estivesse conservada em um museu. Eu abro o artigo de Hilde Hein, chamado ‘O que é arte pública?’, e tal máxima é a primeira que encontro: “Em rigor, nenhuma arte é “privada”” (HEIN, 2018, p. 4). Não há arte privada na medida em que a experiência com o objeto artístico é sempre partilhada entre seu espectador, o ambiente em que a mostra acontece, a comunidade em que ambos se inserem etc. Mas a arte pública, a despeito da qualidade pública de toda e qualquer coisa artística, nomeia-se assim pela vontade de acontecer em espaços menos cercados, menos clubistas. É o que me parece.

E aí eu me vi numa disciplina sobre Arte Pública, com um grupo de graduandes, com meus investimentos em torno de um mail expressivo, e só. Foi quando fizemos um encontro por vídeo e, após, pude lhes escrever algumas palavras, inspirado pela nossa troca e propondo, enfim, como encerraríamos alguma contribuição à disciplina:

Olá,

Conforme conversamos no nosso encontro, apresento nas linhas abaixo o argumento e a proposta de trabalho final. Vou tomar alguns parágrafos a mais, a fim de fazer uma apresentação generosa dos motivos e da proposta.

Argumento:

Há um aspecto inescapável quando tratamos de arte pública: a busca pelo contato com outros públicos. Pois os públicos médios que, por padrão, visitam galerias e museus são, desde seu lastro histórico, embranquecidos, abastados – o que alguns chamariam de elite cultural. Por exemplo, lembro que quando trabalhei no Museu de Arte do Rio fez-se, ali, uma pesquisa interna, para descobrir o perfil socioeconômico daqueles que mais visitavam o museu. E descobriu-se que, em geral, seu público visitante era o de pessoas que ganhavam, mensalmente, em torno de oito mil reais.

Arte pública, ao passo de ser um termo debatido e complexificado pela pesquisa e crítica de arte, faz também referência ao movimento que artistas, circulantes em museus e galerias, fizeram em direção ao lado de fora das instituições; em direção às ruas, às praças, às comunidades; ao que se tem por comum chamar de espaço público. Isso implicou no contato com realidades diversas para elus, tornando tal movimento uma espécie de categoria: a de artistas que, lidando com o legado das artes desde os espaços de hegemonia – lugares esses mantenedores do patrimônio, dos ativos econômicos dos mais ricos, do colecionismo –, decidiram por negá-lo, indo às ruas.

Contudo, diferente do que ocorreu com seus trabalhos urbanos, os discursos e reflexões de tais artistas – e de seus interlocutores –, se firmaram com mais concretude em espaços restritos, isolados: em livros caros, em simpósios universitários, em bibliotecas especializadas. Pois bem! Longe de criticar essa institucionalização dos documentos e depoimentos sobre arte pública – que permitem que existam aulas como essa – gostaria de propor, na verdade, um movimento experimental, que leve o que temos vontade de dizer alhures, para outras pessoas, fora das que estão inscritas nesta disciplina.

Proposta:

Em síntese, proponho que o trabalho final seja produzido não para mim ou para o Luiz Sérgio, e sim **para outra pessoa**. E, ao passo que você fale com essa escolhida, envie também para nós o registro do contato. Isso implica em algumas decisões a serem tomadas. Que pessoa será

essa? Como entrar em contato com ela? Devo mandar uma carta, conversar com ela, enviar uma mensagem de voz? E como compartilhar, ao fim da disciplina? Foto, áudio, texto: que código?

Reforçando uma coisinha: não proponho que vocês façam trabalhos nos formatos acadêmicos. Por se tratar do contato com outras pessoas, imagino que caiba, mais do que produzirmos, p. ex., um artigo disfarçado de e-mail, entendermos como queremos falar com essa outra pessoa. Penso que vocês mesmos já têm ideias de como querem criar algum diálogo, e com quem.

Ademais, vale reforçar a importância que esse contato que vocês criarão carregue algo da palavra-chave desta disciplina: **arte pública**. Quer você fale sobre o trabalho comunitário de alguém que gosta muito, quer diga da marca que seu skate deixou no cimento de uma praça, gostaria que a sua mensagem levasse essa chacoalhada que a arte faz em nós, quando quer se tornar mais pública do que já é.

Não pretendo falar sobre os resultados dessa proposta; entendo que ela abre a possibilidade de imaginarmos que documentos passem por aí, distantes das nossas vistas. E sabermos que esses registros têm circulado, mesmo sem conseguirmos lê-los, visualizá-los. A partir dessa contradição, vejo o efeito e, mais que o efeito, a contribuição de uma proposta como essa, desde nossa disciplina. Anunciando que realmente a arte pública se impregnou de tal modo às atitudes que não há exatamente só o espaço público, aquele espaço público urbano, como sua arena. Que as atitudes também ocorrem nas casas, nas falas, nos textos, nos produtos comprados. Que, assim como eu não verei a ação que acontece agora, sábado, na Praça Stella do Patrocínio, na Taquara, sediando um cineclube importante à zona oeste^a, não veremos também todos os contatos que cruzam os meios de comunicação, essas falas entre distantes. Não veremos.

()

revsta.rar é uma publicação no formato de um arquivo digital compactado. Nela, estão pequenas revistas que tenho imprimido em papel sulfite, usando apenas cartuchos de tinta preta numa impressora caseira, e que, daí, distribuo em locais públicos. Cada uma de suas páginas carregam palavras escritas por pessoas envolvidas com artes visuais, na intenção de pôr seus escritos do lado de fora de certas paredes. A distribuição deste arquivo compactado vem como uma circulação outra: disponibilizando todas as revistas não num catálogo único, editorado, mas sim como os torrents, os downloads diretos e certos anexos em e-mails: num só arquivo digital. Completo, pequeno. Sem encadernação. E passível de desaparecimento, quando seu formato se tornar obsoleto. (JANDIR JR., 2021)

Lembro de *revsta.rar*, primeira publicação que organizei. Ela reúne textos que distribuo nas ruas do Rio de Janeiro, impressos. Mas sua publicação, em 2021, ocorreu à rebarba do período de isolamento, em que nos protegíamos contra a pandemia, e foi feita, portanto, num formato bastante inusual: um arquivo virtual, compactado, o que por si só impacta sua possibilidade de leitura – determinando de modo curioso o público que a irá acessar: aqueles que possam fazer download de um arquivo como esse, à moda antiga. Mas lembro de *revsta.rar* somente para dizer que, assim como, nela, proponho a distribuição física de seus exemplares às mãos de desconhecidas, e assim como desejo um *mail* expressivo – ou seja, assim como desejo os meus correios como formas de expressão –, percebo que a categoria ‘Arte Pública’ pode considerar os documentos, arquivos, os comunicados, os escritos como parte de sua existência.

As ruas são caminhos comuns na busca de uma vida pública à arte. Sempre há uma estatua equestre, entreavencidas, que nos diga isso, propondo-nos uma acepção do que é o público, desejando nos insuflar qualquer sentimento patriótico. E há um coletivo contemporâneo que, ao contrário, irá criar um piquenique na mesma praça em que essa estátua está, sobrepondo outra racionalidade à noção de arte pública dos grandes monumentos. Ao invés da nação, esse coletivo proporá a comensalidade. Ao invés do povo, esse coletivo proporá um encontro mais provisório entre algumes des estranhes que antes compunham uma multidão. Mas haverá, mais que tudo isso, aqueles que fotografarão esse encontro e sua sobreposição entre o equino de bronze e a arruaça festiva da coletividade provisória. Há os e-mails que es organizadores irão disparar para avisar ume ou outre sobre o piquenique. Há os convites enviados para pessoas queridas. Há a relação possível com instituições, feita por meio do *Google Docs* e do pacote *Office*. Há cartas e ofícios trocados para que monumentos nacionais sejam erguidos. Há o cartaz que, impresso, será colado em lambe-lambe pelos arredores do centro. Os avisos, as mensagens de voz, os *sextings*, flertes por escrito decorrentes dos encontros fortuitos em torno desses eventos artísticos. A carne das ações de rua não é mais carnal que a carne das ações que atravessam os meios de comunicação. E a visada de novas arenas públicas em nossas tecnologias de comunicação, mediadas entre as vontades das grandes corporações que as erguem e as vontades das pequenas pessoas que as usam, tem na arte mais um ponto. É quando percebemos nossos celulares e caixas de correio como potenciais galerias e espaços de arte. Ou melhor, não como galerias, não como museus: é quando percebemos nossos meios de comunicação como espaços públicos – portanto, abertos à intervenção de toda diferença. Abertos à intervenção, sobretudo, daqueles que se propõem a realizar fomentados pela tradição da arte.

Parênteses:

(

Notas

¹ Este trabalho utiliza o sistema elu de linguagem não binária, além de optar por um registro coloquial em algumas passagens.

² Refiro-me ao Cine Taquara, cineclube negro que ocupa a Praça Stella do Patrocínio e existe desde 2017.

Referências

- BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 374-379.
- CABRAL, Charlene. Why are you doing mail art? Dois momentos da arte postal (1979 | 2016) e alguns trajetos da rede eterna. 2017. 129 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.
- CAETANO, Renata Oliveira. Uma carta: desenho, escrita e construção de singularidades. Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, v. 2 n. 34, pp. 158-167, 12/201.
- HEIN, Hilde. O que é arte pública?: tempo, lugar e significado. Viso: Cadernos de estética aplicada, Brasília, v. 12, n. 22, pp. 1-14, 06/2018.
- JANDIR JR. (org.). revsta.rar. Rio de Janeiro: Atelier Editora, 2021. Disponível em: <https://ateliercultura.com.br/editora/>. Acesso em: 20/08/2022.
- NUNES, Fabio Oliveira. Uma apropriação crítica dos novos meios. Revista RUA – Revista Universitária do Audiovisual. São Carlos, v. 1, p. 9, UFSCar, 2008. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/uma-apropriacao-critica-dos-novos-meios/>. Acesso em: 20/08/2022.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio. luizSergio12022.pdf. Niterói, 2022. Adobe Acrobat para o Windows 10. Planejamento da disciplina Arte pública como atitude, ofertada de modo remoto no 1º semestre do ano de 2022 ao Programa de Pós-Graduação em Artes e ao bacharelado em Artes da Universidade Fluminense.
- PRADO, Gilberto. Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- SUGIMOTO, Luiz. Quando óleo de espaçonave lubrifica a arte. Jornal da Unicamp. [Campinas]. Universidade Estadual de Campinas. 8 a 14 de agosto de 2005. p. 4.
- ZACCARA, Madalena. About the Restlessness of Rebellious Minds: Flow and Confluence in the Work of Paulo Bruscky: Interview with the Artist. Art Research Journal. v. 2, n. 2. ABRACE, ANPAP, ANPOC em parceria com a UFRN, jul. / dez. 2015. pp. 1-15.

A arte nova em Belém e projetos decorativos de Theodoro Braga: Arte Decorativa Paraense Como Arte Pública

El arte nuevo en Belém y proyectos decorativos de Theodoro Braga:
Arte Decorativo Paraense Como Arte Público

Jorge José Pereira Duarte

Universidade Federal do Pará
djorgeduarte@hotmail.com

Aldrin De Moura Figueiredo

Universidade Federal do Pará
aldrin@ufpa.br

Resumo

A presente pesquisa busca mostrar quais as influências estéticas que o ambiente urbano da cidade de Belém teve durante suas transformações no apogeu da *Belle Époque* da cidade entre os séculos XIX e XX, tendo como principal referência de análise ocorrências das artes decorativas presentes nos espaços públicos dela. É exemplificado também como esse segmento de arte aplicada trouxe inspiração para Theodoro Braga, um dos artistas paraenses mais relevantes do período, desenvolver um estudo que demonstra, entre suas experimentações, modos de arte pública com inspiração na flora local.

Palavras-chave: arte decorativa; arte pública; Theodoro Braga.

Resumen

La presente investigación busca mostrar cuáles son las influencias estéticas que tuvo el entorno urbano de la ciudad de Belém durante sus transformaciones en el apogeo de la Belle Époque de la ciudad entre los siglos XIX y XX, teniendo como referencia principal para el análisis las ocurrencias de las artes decorativas. presentes en sus espacios públicos. También se ejemplifica cómo este segmento de arte aplicado inspiró a Theodoro Braga, uno de los artistas paraenses más relevantes de la época, para desarrollar un estudio que demuestra, entre sus experimentos, modos de arte público inspirados en la flora local.

Palabras clave: arte decorativo; arte público; Theodoro Braga.

Introdução

Sendo uma forte presença até os dias de hoje na capital paraense, a arte decorativa traz memórias de um período importante da história social e econômica de Belém do Pará. O período do ciclo da borracha traz impactos significativos nessa cidade, através de subsídios financeiros que influenciam o desenvolvimento urbano, bem como o intelectual de diversas pessoas que ganharam notoriedade histórica por seus trabalhos desenvolvidos e por vezes aplicados.

Vale destacar a proximidade temporal que tal fenômeno acontece com o pleno apogeu das artes decorativas através da Arte Nova que acontecia de forma efervescente em capitais da Europa, como Paris, uma referência de estilo na época. As negociações da borracha trazem o poder financeiro à cidade, que através do planejamento urbano ambicioso, passa a importar adornos da paisagem urbana local tal como os existentes nas artes decorativas da época da Arte Nova na Europa.

Sobre essa questão, é importante considerar como a arte decorativa em suas origens possui possibilidades de trazer possibilidades que se enquadram como arte pública. Aplicada desde nos objetos cotidianos de uso pessoal até em elementos arquitetônicos, a arte decorativa se caracteriza por seu caráter próximo aos elementos naturais, como a sua capacidade de trazer atributos estéticos a diversos segmentos de fabricação de artefatos.

São diversos os exemplos desse tipo de arte pública que perduram até os dias atuais na cidade de Belém, uma cidade amazônica e repleta de belezas naturais, ambiente que em muito combina com os preceitos que a Arte Nova traz em suas características estilísticas. Além dos trabalhos vindos de fora, outros foram desenvolvidos já adequados a esse estilo, mostra do desenvolvimento intelectual que se fazia presente no período da *Belle Époque* paraense no início do século XX.

Destaca-se o trabalho de Theodoro Braga, artista, historiador, professor e pesquisador que além de contribuir com projetos em história, crítica e educação das artes, traz obras que evidenciam as belezas locais, aplicadas através da técnica da arte decorativa em diversos campos, entre eles nas artes públicas.

Para compreender como o movimento das artes decorativas se deu na cidade de Belém, como ele se apresenta na esfera de arte pública e descobrir quais as contribuições de Theodoro Braga para a esse tipo de aplicação, a referente pesquisa busca referências nas obras do período da *Belle Époque* de Maria de Nazaré Sarges, como no livro de Célia Coelho Bassalo sobre *Art Nouveau* em Belém, no intuito de buscar compreender o momento da *Belle Époque* paraense e dos desdobramentos da Arte Nova como arte pública na cidade. São consultados também os escritos e na análise da obra *A Planta Brasileira* de Theodoro Braga, destacando-a como simbolicamente representativa sobre os posicionamentos de Theodoro Braga quanto à influência e relevância da Arte Decorativa na transformação da cidade e de sua relação com seus habitantes enquanto arte pública.

A Arte Pública na Belle Époque de Belém do Pará

Ao considerarmos o conceito de arte pública, se entende que ela está presente nas cidades desde períodos antigos. O que se compreende sobre esse termo é que ele relaciona objetos e criações do campo das artes com o espaço comum, aquele que está presente no cotidiano e que sendo o local de passagem das pessoas, independente de sua posição social, formação ou qualquer outra classificação, de certa forma ajuda na democratização da sensação estética e contemplação da arte.

Numa simples constatação sobre todo o rol de obras de arte e objetos os quais são “classificados” ou nomeados como pertencentes à Arte Pública, estabelecem-se duas características que determinam a inclusão de tais obras de arte como integrantes desse campo: — a localização das obras de arte em espaços de circulação de público, e — a conversão forçada desse público em público de arte. (ALVES, 2008, p. 10)

No que diz respeito a esse recorte, um grande destaque na cidade de Belém do Pará pode ser dado ao período que compreende o final do século XIX e início do século XX, caracterizado nesse contexto pela ocorrência da *Belle Époque* na região.

Entre 1840 e 1920, toda atividade econômica da região passou a girar em torno da economia extrativista da borracha. Em decorrência da nova economia que se instala, novos contingentes chegam à cidade, imprimindo uma ampliação e a modificação na paisagem do seu urbano. (SARGES, 2010, p. 82)

Impulsionados pelo crescimento econômico, os investimentos foram em grande parte no processo de modernização da cidade, na busca de aproximar sua aparência aos centros urbanos europeus. “Porto internacional de escoamento da importante matéria prima, Belém estava pronta para absorver as últimas novidades europeias” (BASSALO, 2008, p. 45), transformando assim, prédios públicos, praças, ruas e outros lugares públicos presentes na cidade.

Uma das principais contribuições para esse processo foi a do Coronel Antônio José de Lemos, intendente da cidade de Belém eleito em 1897 que desde quando assumiu seu cargo em um período de maior consolidação financeira da comercialização da borracha, passa a investir em projetos urbanísticos que contribuem de forma significativa para diversas mudanças físicas, mas também comportamentais entre os residentes na cidade.

No período em que colocou em plano seus projetos, muitos voltados para os espaços públicos comuns da cidade, traziam forte presença das artes aplicadas na arquitetura urbana, evidenciando materiais amplamente usados no período.

A Artes Decorativas em ferro na cidade de Belém

Ao pensar em sua aplicabilidade na paisagem urbana, as possibilidades são diversas: de luminárias e móveis a pinturas de fundo, esculturas e outros, presentes através de vitrais, entalhes em madeira ou mesmo em grandes estruturas de ferro fundido, material esse bem característico do movimento artístico da Arte Nova.

Tendo inspiração direta nos elementos da Arte Nova parisiense, os projetos em ferro fundido possuíam um forte apelo para o uso nos espaços públicos: trata-se de um material de alta resistência, com possibilidade de aplicação de formas sinuosas, orgânicas e assimétricas como as presentes no estilo, e devido ao seu preço comparado com outros metais, tinha a possibilidade de aplicação para dimensões maiores, criando assim suntuosas estruturas que logo chamam atenção no meio da estética urbana, a exemplo da icônica entrada do metrô de Paris, presente em diversos pontos da capital francesa como arte pública até os dias atuais, como pode ser visto na Imagem 01.



Imagem 1 – Entrada do metrô de Paris em ferro fundido no estilo de Arte Nova. Fonte: Acervo do Autor

As cores verdes da entrada trazem elementos de arabescos e representações de folhagens, são características estilísticas da Arte Nova aplicadas a um elemento altamente utilitário do cotidiano urbano, mas que sob essa aplicação, ganha atributos de objeto de arte a ser contemplado e reconhecido como cartão postal da cidade.

Assim como em Paris, são nos diversos trabalhos em ferro espalhados pela capital paraense que se destaca a análise dessa pesquisa: resistentes ao passar do tempo, caracterizam esteticamente pontos importantes da cidade de Belém, como o Mercado Municipal, o relógio e postes da Praça do Relógio e os gradis do atual IEEP. São em casos como esse que na cidade de Belém se percebe de forma presente a arte decorativa como uma arte pública, além de registros simbólicos importantes do apogeu da comercialização da borracha na Amazônia.

Belém guarda ainda, da época de Lemos, muita decoração art nouveau em bronze e ferro. A quase totalidade desses materiais era importada da Europa, pois o Brasil ainda não dispunha de tecnologia para sua produção. Esse tipo de decoração garante gradis, portões, janelas, escadarias e grimpas, completando de modo artístico e suave as edificações (BASSALO, 2008, p. 55)

Como já citado, os gradis do Instituto de Educação do Pará, que além de proteger as dependências da antiga Escola Normal, transformaram a paisagem urbana a partir do que pode ser considerado um dos grandes momentos de aplicação de arte pública na capital paraense: o período de *Belle Époque* em Belém, como visto Imagem 02.



Imagem 02 - Gradil da antiga Escola Normal, atual IEEP, em estilo Arte Nova. Fonte: Livro Arte Nouveau em Belém, 2008.

São elementos ainda fortes do passado próspero da economia da borracha e que marcam não somente as aplicações já realizadas, como também projetos executados por artistas locais.

Outro exemplo importante trata-se da parte interna do Mercado Municipal, que possui em sua estrutura externa e escadaria, significativos elementos decorativos que marcam os traços da Arte Nova desse importante estabelecimento comercial da época. “Os balcões dos açougues eram de mármore, e as ruas do seu interior, calçadas a paralelepípedos de granito, sobressaindo os gradis, a escada em espiral feita de ferro, tudo de acordo com o estilo Art Nouveau” (SARGES, 2010, p.193), trata-se de um exemplo importante sobre a transformação dos espaços comuns em monumentos artísticos que se destacam pelos elementos decorativos que adornam tais estruturas arquitetônicas.

O ferro aqui, presente por completo na estrutura da escadaria e parte superior, ganha destaque visual pelas cores aplicadas, bem como pelo seu potencial de atingir formas orgânicas e sinuosas sem perder sua resistência como material, razão pela qual passa a ser escolhido comumente para essa finalidade.

Theodoro Braga e uma proposta de Arte Pública local

No século XX, o processo de modernização do espaço público nas cidades brasileiras acaba por apresentar diversos exemplos de arte pública em diversas capitais do país, e como já visto nesta pesquisa, Belém do Pará se inclui entre uma delas. Os exemplos mostrados aqui apresentam características em comum com outros existentes Brasil afora, seja por sua estética ou mesmo pela origem dos autores que os executaram.

A arte que ocupa os espaços de circulação de público nas grandes e médias cidades do Brasil é muito similar em sua produção e tipologias com os demais acervos dessa natureza, nas principais cidades da América Latina. [...] a linguagem dessas obras e a formação dos seus autores são praticamente as mesmas: uma arte de caráter acadêmico e artistas oriundos das escolas de Belas Artes e/ou Artes e Ofícios. (ALVES, 2008, p. 10)

Um caso que se difere em alguns aspectos é o trabalho de Theodoro Braga na arte decorativa que a pesquisa busca apresentar. Formado em Direito em Pernambuco, posteriormente estuda artes no Rio de Janeiro na Escola Nacional de Belas Artes, onde consegue a partir daí uma importante oportunidade de formação nessa área na Europa já na virada do século XX.

Aprovado com distinção, em 1899, recebeu, o prêmio de viagem à Europa por cinco anos. Seguindo para a França, fixou-se em Paris por dois anos onde recebeu aulas de Jean-Paul Laurens (1838-1921), havido como um dos mais importantes mestres da pintura histórica francesa, durante a terceira República. (FIGUEIREDO, 2001, p. 50)

Ao retornar ao Brasil, sob forte influência de seu contato com os estudos e aplicações em artes decorativas ao qual teve contato em Paris, inicia nos seus primeiros anos de retorno ao seu país de origem uma série de estudos sobre a natureza original ou adaptada à geografia brasileira, gerando relevante obra para o campo das artes decorativas, e em algumas de suas aplicações, com certa

originalidade ao campo da arte pública.

Em uma de suas obras mais importantes, *A Planta Brasileira; copiada ao natural, aplicada a ornamentação* é que se pode ver casos diversos de aplicações de arte decorativa já com elementos naturais ou aclimatados no Brasil, uma forte representação do potencial estético que a natureza nacional apresentava para esse tipo de prática.

Nas diversas aplicações presentes na obra, encontra-se na primeira parte dela, que segundo estudos de foi Patrícia Godoy, foi concluída em 1905, encontram-se a representação gráfica da fauna, e suas aplicações em diversos segmentos de arte decorativa, como em rendas, jóias, bengalas, móveis, além de elementos arquitetônicos.

Trata-se da maior parte de exemplificações de arte decorativa da obra, onde se destaca aqui a presença de aplicações, que seguindo influências diretas da Arte Nova que o autor teve contato direto em Paris, por sua natureza e escolha de materiais, seriam facilmente introduzidas em ambientes urbanos públicos.

No que diz respeito ao tema abordado aqui, são exemplos significativos a inspiração da árvore de seringueira (Imagem 03) e da flor de bastão do príncipe (Imagem 04) para aplicações em gradis de ferro, exemplos de arte decorativa em ferro e que possuem potencial direto de estar presentes como forma de arte pública.



Imagem 03 – Desenho da planta seringueira e aplicações decorativas em gradil de ferro. Fonte: Obra *A Planta Brasileira: copiada ao natural, aplicada a ornamentação*, 1905.

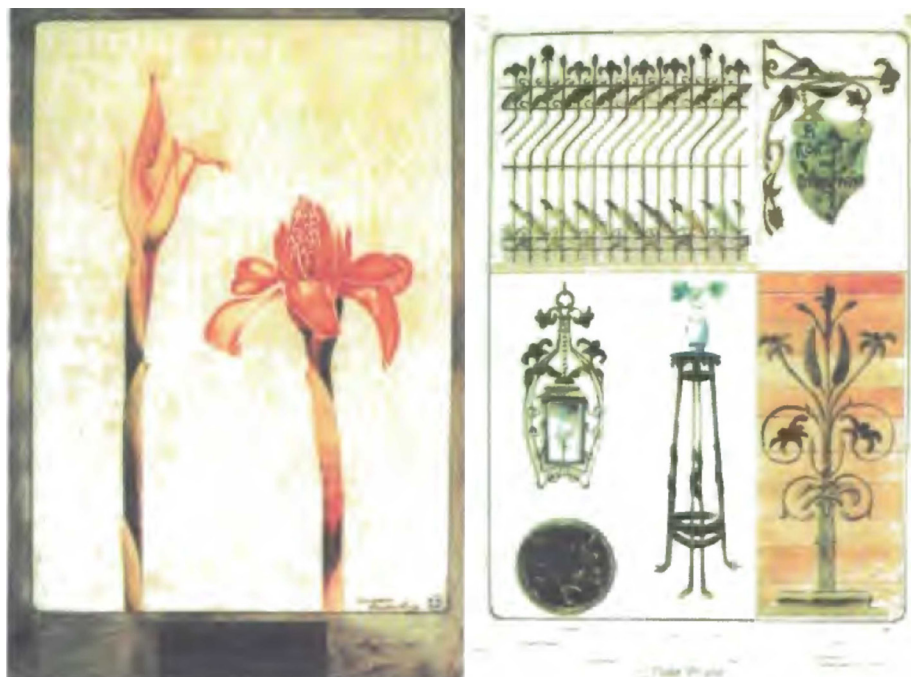


Imagem 04 – Desenho da flor bastão do príncipe e aplicações decorativas em gradil de ferro. Fonte: Obra A Planta Brasileira: copiada ao natural, aplicada a ornamentação, 1905.

Pode ser percebido o processo de criação para aplicação em arte decorativa em ambos os casos, onde as formas naturais são retratadas através do desenho para o seu estudo de forma e posteriormente exemplificadas em aplicações decorativas.

Principalmente o que torna essa obra vanguardista em seu segmento são as fontes inspiradoras utilizadas, pois diferente das outras representações já aplicadas na cidade de Belém, que provavelmente vem de elementos naturais não regionais, se encontram nessa obra elementos presentes na natureza brasileira, mostrando assim o potencial de aplicabilidade que as plantas presentes no nosso país tem ao compor projetos de arte pública, uma abordagem pouco explorada no início do século XX no Brasil.

Vale ressaltar que nas ações realizadas por Theodoro Braga, não se restringe apenas nessa obra executada, mas também é importante se dar destaque a sua atenção sobre o ensino desse tipo de prática. Nos anos seguintes, tornou-se professor em cursos profissionais que ensinavam artes e ofícios no Brasil, onde sua experiência dentro do campo de artes decorativas o faz compreender a importância da relação do material utilizado com a forma que se pretende atribuir ao objeto.

Supponhamos, por exemplo, que se trata da aplicação do ferro em obras de utilidade. Com as lições theoricas do metal, desde a sua origem e as evoluções por que passou até a sua applicação desejada, lições que deverão ser ministradas a seu tempo e a repetição intelligentemente e opportunamente feitas, chega o mestre á execução desse objectivo. Obtidas com todos os seus detalhes e determinadas as suas dimensões exatas, nada deve ter sido descuidado para a sua feliz realização. (BRAGA, 1925, p.10)

A fala acima exemplifica por ele o processo de criação em arte decorativa levando em consideração o ferro como material aplicado, este apresentado nos diversos exemplos presentes nessa pesquisa. Theodoro Braga em sua fala traz para o processo de concepção não somente o potencial de criação que pode ser explorado pelo artífice, mas uma união de sua criatividade com o saber técnico de uso dos materiais, algo importante para os projetos de arte pública em arte decorativa.

Considerações finais

Através do levantamento realizado na pesquisa, é notável a presença da prática de artes decorativas como segmento de arte pública no Brasil, sendo Belém do Pará, devido ao contexto histórico que passou entre os séculos XIX e XX uma de suas fortes representações.

Entre as importantes aplicações de arte pública na capital paraense, é importante dar destaque para o ferro como um importante material utilizado nos diversos espaços públicos presentes na cidade, que por sua característica como material, até os dias de hoje perdura como um dos registros históricos de importante momento social e econômico da cidade.

Assim como as obras presentes na cidade trazem importantes representações de arte pública, a obra *A Planta Brasileira*, de Theodoro Braga, que embora não tenha de fato tido seus estudos de aplicação realizados de fato, mostra de maneira teórica como a arte decorativa brasileira poderia se apropriar de seus próprios elementos naturais para poder através da arte pública, trazer referências que caracterizariam o espaço urbano local com uma estética inspirada em suas próprias riquezas naturais.

Referências

- ALVES, José Francisco. (Org.). *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.
- BASSALO, Célia Coelho. *Art Nouveau em Belém*. Brasília, DF: Iphan/ Programa Monumenta, 2008.

BRAGA, Theodoro. O Ensino de Desenho nos Cursos Profissionais. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do O GLOBO, 1925.

BRAGA, Theodoro. A Planta Brasileira (copiada do natural) – aplicada à ornamentação. Belém: Texto e Aquarelas, 1905.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908–1929. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2001.

SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870–1912). Belém: Paka-Tatu, 2010.

Performance na amazônia: arte urbana delineando a territorialidade social nas cidades

Performance en la amazonía: arte urbano delineando la territorialidad social en las ciudades

Ubiraélcio da Silva Malheiros

Universidade Federal do Pará
ubiraelcio@ufpa.br

Dayane da Silva Pinheiro

Universidade Federal do Pará
dayanepinheiroufpa2019@gmail.com

Resumo

A partir de estudos bibliográficos acerca de territorialidade, identidade e decolonialidade, o presente artigo faz reflexões crítico-interpretativas abordando a performance como uma possibilidade da Arte urbana e a questão da territorialidade como eixo principal. Objetiva-se adentrar as dimensões sócio-político-culturais na relação intrínseca da arte urbana imaterial no processo da construção identitária: a performance como manifesto da ação/transformação do meio em prol de uma territorialidade não apenas geopolítica, mas social transformadora. Nessa perspectiva, correlacionam-se os princípios da territorialidade às análises de três performances de artistas da Amazônia, que possuem forte apelo identitário em suas obras: Rafael Bqueer – “Alice e o chá através do espelho” (2013-2017), Luciana Magno “Transamazônica” (2014) e Rafa Monteiro – “Tinta sobre pele” (2020). A fim de defender as Performances Urbanas como potentes artifícios simbólicos nas lutas por direitos e reinserções das camadas populares lançadas à margem nas cidades.

Palavras-chave: Arte urbana; performance; territorialidade.

Resumen

A partir de estudios bibliográficos sobre territorialidad, identidad y decolonialidad, este artículo realiza reflexiones crítico-interpretativas que abordan la performance como posibilidad del arte urbano y la cuestión de la territorialidad como eje primordial. El objetivo es adentrarse en las

dimensiones sociopolíticas-culturales en la relación intrínseca del arte urbano inmaterial en el proceso de construcción identitaria: la performance como manifiesto de la acción/transformación del entorno a favor de una territorialidad que no sea solo geopolítica, pero también social transformadora. En esta perspectiva, se correlacionan los principios de territorialidad con el análisis de tres performances de artistas amazónicos, que tienen un fuerte atractivo identitario en sus obras: Rafael Bqueer – “Alicia y el té a través del espejo” (2013-2017), Luciana Magno “Transamazônica” (2014) y Rafa Monteiro – “Pintura sobre piel” (2020). Para defender las Performances Urbanas como potentes dispositivos simbólicos en las luchas por los derechos y la reinserción de las capas populares arrojadas a los márgenes de las ciudades.

Palabras clave: Arte urbano; performance; territorialidad.

Arte urbana: a performance como possibilidade

A arte transita entre as complexas estruturas da cidade onde os monumentos, que registram séculos de memórias, contrastam com diferentes manifestações artísticas que estão para além da permanência, reverberando diferentes vozes e significados. Neste contexto, as possibilidades de intervenção artística urbana não seriam apenas monumentais, mas também não perenes e temporárias, materiais e imateriais.

Segundo o pensamento de Vera Pallamin:

A Arte Urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política. (PALLAMIN, 2000. pp. 23-24)

A partir desta referência, foram estruturados os fazeres artísticos que melhor representavam os movimentos sociais que ansiavam por visibilidade: movimento negro; feminista; queer; etc. Diante disso (no auge dos anos 70 nos Estados Unidos) o grafite, o stencil, o lambe-lambe, a pichação, etc., protagonizaram sozinhos, por décadas, o papel de expressão, resistência e luta do que viria a ser conhecido como “*Street Art*”.

Com a passagem das décadas, foram abertas as possibilidades de se organizarem formas imateriais de exprimir artisticamente a vivência nas cidades. Ao exemplo da música e da dança que, por meio da riqueza dos simbolismos da linguagem e do movimento dos corpos, narram as realidades de populações inteiras silenciadas por séculos.

“A cultura é socialmente situada e espacialmente vivida. Suas significações são espacialmente “encarnadas”, sendo o valor cultural dos objetos e obras não imanentes a estes, mas sim tecido e nervurado nas relações sociais que lhes dão sentido”. (PALLAMIN, 2000. p. 29)

Dessa forma, seguem-se as inúmeras possibilidades de artes que não estão fixas em praças, coladas em paredes ou desenhadas em muros, mas que, ainda assim, cumprem genuinamente com o propósito de serem porta-voz simbólico de culturas que se organizaram ao redor/através da esfera das cidades.

Cohen (2002) delinea a performance como um fruto do advento da modernidade do século XX, que se configura como forma de arte cujo foco primordial da execução do ato é o corpo. O processo, a construção e a linha contínua que define o ato realizado são os elementos que constituem a obra. Não se trata de chegar a um determinado resultado ao fim da realização performática, mas de construir uma narrativa que perpassasse o corpo do artista.

Roselee Goldberg (2007) esmiúça de maneira canônica as formas plurais por meio das quais as performances podem ser realizadas: “gestos íntimos, ou numa manifestação teatral [...] pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes” (GOLDBERG, 2007. p. 9). Ainda que a autora paute suas obras em destrinchar várias facetas com as quais a performance possa se apresentar, deixa claro que qualquer definição mais rígida a negaria de imediato.

Dentro dos infintos simbolismos das performances nas cidades, estão narrativas de violências, de apagamentos, de descasos, de elucidações, de confrontos, de autorreflexões, etc. Frenéticas ou estáticas. Cacofônicas ou silenciosas. Chocantes ou plácidas. A performance, mesmo representando um fazer artístico urbano regional ainda em processo (quando comparado em tempo às demais manifestações de arte urbana), tem se consolidado como artífice valoroso e visceral para assegurar a voz e o discurso daqueles que permaneceram sem fala em séculos de subalternização.

Performance, identidade e territorialidade: a retomada de poder mediante a arte

Na dinâmica urbana ecoam, diariamente, os sons dos séculos de estruturas histórico-político-sociais arraigados na base onde são construídas as cidades. Racismo, machismo, homofobia, xenofobia, etc., caracterizam alguns dos componentes dessas estruturas. Desta forma, entende-se que na dinâmica da cidade, grupos inteiros de pessoas foram deixados para trás, em constante descompasso em detrimento à população que atende às diretrizes sociais de dominação: riqueza, branquitude, cis heterossexualidade, etc. Nessa conjuntura excludente, para essas parcelas segregadas, reconhecer-se como parte ativa do coletivo ou ainda, identificar-se com o meio em volta parece um exercício delirante. A Arte se encarrega de delinear/reconstruir simbolicamente essas identidades coletivas esfaceladas. E esta reconstrução representa um fator primordial no processo de retomada de poder sobre a paisagem.

Quando se trata dos recortes de existência de pessoas negras, de mulheres cis/travestis/transexuais, de pessoas na linha da pobreza, de pessoas com necessidades especiais, a ideia de territorialidade vai para além dos conceitos escolares enxutos – de circunscrever determinada área de poder e defesa coletiva.

Como bem ilustra Pallamin:

A territorialidade é fenômeno cultural e multidimensional, essencialmente coletivo, incluindo em seus domínios aspectos de ordem psicológica, econômica e geográfica [...] Em sua prática, apropriação, poder e representações se combinam. (PALLAMIN, 2000. p. 31)

Territorialidade passa a significar retomar a posse de sobre um ambiente usurpado daqueles que sempre detiveram direito sobre ele, porém foram excluídos, execrados, marginalizados, tornados subalternos sociais.

Retomar o poder pressupõe a retomada de consciência coletiva: o autorreconhecimento dessas camadas populares como sendo detentoras de direitos de (co)existir, de serem ouvidos e vistos, de serem não apenas “aceitos” ou “acolhidos”, mas de serem parte vital do organismo da cidade. A retomada requer autoidentificação, e identidade inata é um luxo estrutural concedido àqueles que se encaixam nas predeterminações socioeconômicas. A não-identidade é designada àqueles que foram colocados à margem. Dessa forma, por fim, “retomar posse do território”, nestes termos, é sinonímia de reconstruir as identidades roubadas, de fazerem-se audíveis as vozes silenciadas e visíveis, os corpos apagados.

“Pode o subalterno falar?”, pergunta Spivak (2014, p. 70) e continua em sua obra: “Como podemos tocar a consciência do povo, mesmo enquanto investigamos sua política? Com que voz-consciência o subalterno pode falar?” Spivak (2014, p. 78)

O meio urbano precisa refletir de forma humanizada todos os grupos sociais que o integram. Deste modo, a territorialidade através da arte só faz sentido, se nela contiver as vozes daqueles que permanecem sem serem ouvidos pelo Estado.

Com as décadas que marcam a história da Arte Urbana, os subalternos encontraram diferentes formas de falar: através dos desenhos e inscrições grafitadas em paredes, de palavras de ordem pichadas em muros, de denúncias coladas sobre o concreto. Mas também com poesias ritmadas que contam a vivência das pessoas que as declamam, danças que derivam dos batuques que forjam a ancestralidade popular. Quer seja de forma material ou imaterial, respondendo Spivak, o subalterno fala.

E no ínterim de “retomadas” e “falas”, a performance urbana surge como o simbolismo artístico que exprime as falas do subalterno através do que Spivak (2014, apud MACHEREY, 1978) aponta em sua obra como “não-dizer”:

O que é importante em um trabalho é o que ele não diz. Não é o mesmo que a observação descuidada de que é “o que se recusa a dizer”, embora isso seja, por si só, interessante: um método pode ser construído sobre isso, com a tarefa de medir os silêncios, sejam estes reconhecidos ou não. (SPIVAK, 2014 p. 81 apud MACHEREY, 1978 p.87)

Por meio da performance o artista transfigura no próprio corpo a mensagem não dita, porém absorvida por quem o observa. Os gestos e a materialidade do corpo selam a retomada do território. De forma poética, o artista performático encarna um “rasgo” nas estruturas fixas e arcaicas que regem a história do meio urbano, conferindo ao artista, como aponta Goldberg (2007), “uma presença na sociedade”.

Territorialidade e Arte Urbana na Amazônia: análise de performances

Territorialidade com arte se refere a tomar de volta a presença na sociedade. E quando voltamos os olhos para a retomada artística de presenças sociais na esfera urbana da Região Norte (mais especificamente o eixo Belém-Amazonas), a performance se torna um agente enriquecedor nas lutas nas cidades por identidade, reconhecimento, justiça e empoderamento.

Em uma conjuntura histórico-social em que, por séculos, as populações da região amazônica

foram englobadas como “os outros” pelas camadas sociais monopolizadoras do país (eixo sul e Sudeste), o descompasso na reivindicação pela territorialidade é ainda maior. Os silenciamentos e segregações culturais foram, por séculos, justificados à luz de ideais colonizadores.

A subalternização amazônica é um fato estrutural no Brasil. Mas por meio da arte o subalterno amazônico pode falar. A partir disso, hão de se seguir as amostras e análises de obras performáticas em solo regional e seus papéis na retomada das falas subalternas na territorialidade das metrópoles nortistas.

Foram selecionados dentre os artistas que compõem a Coleção Amazoniana de Arte, 3 artistas com performances que entrelaçam territorialidade e identidade em solo amazônico: Rafael Bqueer – “Alice e o chá através do espelho” (2013–2017) – representando a ocupação do espaço urbano decadente pelos corpos negros e *queer*; Luciana Magno – “Transamazônica” (2014) – simbolizando as vozes de denúncia contra a urbanização desumana na Amazônia; e Rafa Monteiro – “Tinta sobre pele” (2020) representando a luta pela visibilidade de corpos não heteronormativos de mulheres trans e travestis em Belém.

Deste modo, para a análise de cada um dos artistas foram designadas linhas interpretativas que seguirão eixos simbólicos (que este artigo defende como necessários) para a construção da territorialidade: Rafael Bqueer – “ocupar o espaço usurpado”; Luciana Magno – “Tornar indissociáveis o corpo e a natureza”; Rafa Monteiro “Fazer visíveis os corpos apagados”. Para, por fim, os três eixos desagurem em conjunto na Conclusão da Arte de Performance como agente da Territorialidade. Seguem as análises:

Ocupar o espaço usurpado:

Rafael Bqueer na performance “Alice e o chá através do espelho” (2013–2017): apresenta-se como uma figura intrusa, quase mística, que ronda e desafia as interpretações do espectador sob o pano de fundo do Lixão do Aurá, na cidade de Belém. Trajado de Alice, o artista Rafael Bqueer “rasga” as estruturas e conformidades sociais introduzindo, na paisagem decadente de Belém, o protagonismo do corpo negro e *queer*. Quando “Alice transita pelo avesso, pela borda, pelos restos, pelas contradições políticas e sociais” (Bora, 2017, p. 6).



Imagem 01 – “Alice e o chá através do espelho”. Rafael Bqueer. Lixão do Aurá. Belém – PA. 2014.

O artista brinca com a narrativa mágica e delirante da obra Alice no País das Maravilhas (1865) e Alice Através do Espelho (1871). A personagem principal cai de súbito em uma realidade distorcida, frenética e ilógica. No decorrer das tramas, fica claro para a protagonista que ir de encontro aos absurdismos do País das Maravilhas simbolizava o maior entrave para escapar de lá. Desse modo, a menina passa a se deslocar na narrativa surreal, explorando a insensatez e se guiando através das incongruências para se lançar fora daquele entorno e retornar à realidade.

Frente a isso, o artista defende: “A personagem pergunta para o espectador qual seu lugar no mundo contemporâneo e no imaginário de uma sociedade construída em cima de explorações, etnocídio e dos traumas coloniais” (BQUEER, 2014).

Quando se trata de territorialidade em solo nortista, a performance de Bqueer faz emergir a imprescindibilidade da ocupação do espaço por corpos historicamente segregados do eixo socio-político-econômico primordial das zonas urbanas. Em uma cidade onde ecoam reminiscências estruturais de séculos de escravidão e etnocídio, ter a pele negra em papel de protagonismo ainda soa cacofônico e fantasioso aos ouvidos e olhos racistas. E quando essa pele (historicamente execrada, usurpada e marginalizada) involucra um indivíduo não-cis heteronormativo o desencaixe é ainda mais nítido.

O artista, por meio do próprio corpo, expõe a insanidade do meio social catastrófico de Belém. E assim como a personagem dos livros de Lewis Carroll, Bqueer vai para além da denúncia e do questionamento óbvios ao sistema delirante e ilógico: ele caminha de mãos dadas com o absurdo e, deste modo, expõe ao espectador o quão distantes estamos da realidade.

Renato Cohen questiona: “Qual o desígnio da arte, representar o real? Recriar o real? Ou criar outras realidades?” (COHEN, 2002. p. 37). Respondendo-o à luz dos conceitos de territorialidade artística da performance de Bqueer: por meio da ocupação e retomada de espaços néscios, o desígnio da arte urbana é expor os absurdismos das cidades e, através disto, delinear um novo território real.

Na ocupação do espaço usurpado, Alice/Bqueer brinda à irracionalidade urbana e abre caminho na espacialidade historicamente autodestrutiva das cidades, permitindo que os agentes negros não-heteronormativos retomem o poder sobre o território que lhes pertence.

Tornar indissociáveis o corpo e a natureza:

Luciana Magno em “Transamazônica” (2014): surge com aparência delicada e tácita nos entremeios entre urbanização e natureza. A artista encarna uma presença silenciosa, porém não emudecida, em uma série de registros de performances carregadas de um mimetismo quase hipnótico aos espectadores. “Nos vídeos, a artista se relaciona com o meio-ambiente, por vezes em performance mínimas, nas quais ‘quase’ é absorvida por este”. (Maneschy, 2016, p. 22). Plácida, Magno representa o antagonismo entre vulnerabilidade e tenacidade ao pairar, idílica, sobre uma paisagem de contextos político-ambientais tão ermos.



Imagem 02– Transamazônica, Luciana Magno, rodovia transamazônica, 2014.

A ebulição da urbanização Amazônica desempenha o papel de catalizador no distanciamento entre homem e natureza. Com essa urbanização, os ideais de territorialidade acabam se confundindo em alguns aspectos com os de dominação e subjugação da natureza em prol do progresso colonial-capitalista. Reconhece-se como território aquilo que está demarcado sob domínio do capital e sujeito às infindas interferências de mãos humanas. Dito isto, o homem passa a se reconhecer, quase exclusivamente, em paisagens modificadas à luz da “modernização” eurocêntrica.

Nessa simbiose poética, em “Transamazônica” (2014), Luciana Magno em sua persona espectral repousa sobre o principal marco da urbanização violenta na Amazônia. Taciturna (assentada sobre o símbolo do militarismo ditatorial no país) reverbera as denúncias silenciadas ao desenfreio das explorações socioambientais em solo amazônico.

Sem roupas ou adereços, a artista, em seu estado mais puro veste-se dos ecos de ancestralidade que reafirmam a verdade axiomática que a sociedade urbana moderna insiste em se distanciar: “Nosso organismo é constituído da mesma matéria orgânica que está na terra, na folha de uma árvore, na pata da formiga” (Maneschy, 2017. p. 23–24. Apud Magno, 2016 A, p. 02).

Homem e natureza são um só. E ao representar essa simbiose, a artista se permite ser simbolicamente absorvida pelo meio em uma conexão indissolúvel com a natureza, remontando ao resgate do sentimento de “territorialidade primordial”.

Territorialidade Primordial, à luz da performance da artista, caracteriza a reapropriação do território natural, ancestral. E deste modo, possibilita-se a tomada de poder do território em consequência, não das intervenções mecânicas do homem sobre o meio natural, mas do resgate da identidade basilar do cidadão amazônico como criatura inerente e indissociável da natureza.

Fazer visíveis os corpos apagados:

Rafa Moreira Monteiro em “Tinta sobre pele” (2020): uma persona tingida da cabeça aos pés de vermelho vivo transita pelos pontos mais tradicionais da cidade de Belém carregando consigo retratos autorais ilustrando figuras desconhecidas a boa parte dos expectadores, provocando olhares de espanto e curiosidade dos transeuntes.



Imagem 03 – Tinta Sobre Pele, Rafa Monteiro. Belém – PA. 2020

Em uma performance silenciosa e gradualmente dinâmica, a artista se desloca por entre os monumentos e paisagens populares da cidade, deixando, a cada nova pausa, um rastro simbólico de narrativas contadas por figuras socialmente sem face ou voz.

No frenesi constante das metrópoles, imaginar que todos os componentes humanos da cidade se caracterizam como partes reconhecidas e acolhidas nos limites da territorialidade social urbana, configura-se como um ingênuo engano. O total apagamento histórico de pessoas à margem da dinâmica das cidades é irrefutável. E nessa conjuntura, os corpos e narrativas inerentes da comunidade LGBTQIAP+, e, mais especificamente, inerentes da vivência de mulheres trans e travestis, representam uma lacuna na história construída nos limites das cidades.

Carregando consigo retratos, pintados por ela, de mulheres com vivências de exclusão e abandono, vítimas das infindas violências de um meio social repressor e preconceituoso, Rafa Moreira, tingida da cor do sangue daquelas que não resistiram para contar suas histórias e ainda, daquelas que persistem vivas à despeito das desumanizações urbanas, taciturna em sua performance, abre o espaço de protagonismo àquelas que nunca tiveram rosto. Retratar essas mulheres deslegitimadas e dar a elas rostos, nomes e narrativas dá a elas poder de reivindicar seus espaços no território que as pertence.

Em entrevista a artista assevera: "meus trabalhos são uma maneira de subverter o sistema que

pratica essa violência [...] A nossa imagem é deslocada dos guetos, periferias ou avenidas de prostituição, para assim ocupar as galerias e os espaços da arte". (Oliberal, 2020)

Poliane, Felisa, Amapô, Safira, Sarita, Gabriele, Tiana e Fernanda são alguns dos nomes levantados e retratados por Rafa Monteiro que, através da arte pictórica e performática, faz emergir em protagonismo os corpos das vítimas de séculos de obscuridade e apagamento. Abrindo caminho para essas mulheres rasgarem as delimitações territoriais que as excluíram e se integrarem como partes ativas e reconhecidas das histórias cotidianas das cidades.

Considerações finais

Tendo em vista os três eixos simbólicos interpretativos esmiuçados anteriormente ("ocupar o espaço usurpado", "tornar indissociáveis os corpos e a natureza", e "fazer visíveis os corpos apagados"), dá-se o vislumbre das conclusões do presente artigo: a territorialidade apenas se configura como ferramenta em prol da equidade social, quando associada ao asseguramento de identidade e representatividade de todos os corpos presentes nas cidades.

Arte urbana e Arte pública se entrelaçam em meios materiais e imateriais, em uma simbiose de práticas sociais (como defende Pallamin, 2000), com o intuito de contar as histórias que precisam ser conhecidas e representar as parcelas segregadas. E nessa efervescência de corpos excluídos sendo colocados em protagonismo, vozes silenciadas sendo ouvidas e figuras apagadas sendo vistas, a arte urbana da Performance tem papel imprescindível.

Concordamos com Goldberg (2007) de que "qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance", e mesmo ainda sem poder defini-la com rigidez, ela (a performance) se materializa na região amazônica como uma intervenção primorosa, de vivacidade ímpar.

Para além das formas mais tradicionais de arte urbana (grafite, lambe-lambe, stencil, etc.) a performance não se materializa monumentalmente colada em paredes ou desenhada em muros da cidade, mas transfigura no corpo do artista a fala dos subalternos que Spivak (2014) menciona.

Tendo isto em vista, territorializar com arte urbana vai para muito além dos conceitos geopolíticos de demarcação de terras. Territorialidade e Arte caminham juntas como ferramentas de transformação social a fim de questionar, elucidar e modificar padrões, no intuito de assegurar o propósito de que, nas sociedades urbanas, em um futuro próximo, ninguém mais seja lançado à margem.

Referências

AMAZONIANA, Amazoniana: Coleção de Arte da Universidade Federal do Pará. Página inicial. Disponível em: <https://amazoniana.ufpa.br/>. Acesso: 22/07/2022

BQUEER, Rafael. CargoCollective.com. About Rafael Bqueer. Disponível em: <https://tecnoblog.net/responde/referencia-site-abnt-artigos/>. Acesso: 25/07/22

BORA, Augusto Leonardo. Reflexões de Alice: Direitos Humanos, Carnaval e Diversidade. Z

Cultural, Rio de Janeiro, Ano XII. v.1. n.5, p.3. 06/2017. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/reflexoes-de-alice-direitos-humanos-carnaval-e-diversidade/> Acesso 22/07/22.

_____, Cargocollective. Alice e o chá através do espelho. Disponível em: <https://cargocollective.com/rafaelbqueer/Alice-e-o-cha-atraves-do-espelho>. Acesso: 25/07/2022.

COHEN, Renato. Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva. 2002.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

MANESCHY, Orlando Franco. Amazoniana, uma coleção em processo na Amazônia. Práticas e ConfrontAÇÕES. 27ª Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. São Paulo 24 a 28 de setembro. 2018.

_____, Artista Viajante: alguns casos na Amazônia. Estúdio, artistas sobre outras obras. Porto, v.7. s/n, pp.16-27, 09/2016.

_____, Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia. Croma, estudos artísticos. Lisboa, v.5. n.10. março, pp. 20-27, 08/2017.

MATOS, Carolina Ana. "Artista aborda invisibilização e violência contra travestis em vídeo-performance". Oliberal.com, PA. 01/04/20. Acesso: <https://www.oliberal.com/cultura/artista-aborda-cotidiano-de-violencia-e-invisibilizacao-da-populacao-lgbtqia-em-video-performance-1.254055>. 20/07/22

MONTEIRO, RAFA. Escavador. Rafael Matheus Moreira Monteiro. 2021. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/378117947/rafael-matheus-moreira-monteiro>. Acesso: 08/08/2022

PALLAMIN, Vera. Arte Urbana São Paulo: Região Central (1945-1998). São Paulo: Annablume, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o Subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG, 2014.

TORRES, Janaina. Prêmio PIPA: a janela para a arte contemporânea Brasileira. 2019. Luciana Magno. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/artistas/luciana-magno/>. Acesso: 25/07/2022

LEGENDA DAS IMAGENS:

IMAGEM 01- CASTRO, Evander Paulo. "Alice e o chá através do espelho". 2014. 5000x3333. Disponível em: <https://cargocollective.com/rafaelbqueer/Alice-e-o-cha-atraves-do-espelho>. Acesso: 25/07/2022)

IMAGEM 02- "Transamazônica", 2014, performance direcionada para vídeo e fotografia, 1'11". Disponível em: <https://www.premiopipa.com/artistas/luciana-magno/>. Acesso: 25/07/2022)

IMAGEM 03- "Tinta Sobre Pele", 2020. Performance direcionada para vídeo e fotografia. 3'55". Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-YNGSKBHNW/>. Acesso: 20/07/2022)

Ações artísticas, sentidos públicos e representação no Teatro de Arena da UNICAMP

Acciones artísticas, significados públicos y representación en el Teatro Arena UNICAMP

Sylvia Helena Furegatti

Universidade Estadual de Campinas
sylviaf@unicamp.br

Ariane Heloise de Carvalho

Universidade Estadual de Campinas
ariane.hcarvalho@gmail.com

Naomi Shida

Universidade Estadual de Campinas
naomi.shidaaa@gmail.com

Resumo

O texto apresenta o histórico de implantação e sentidos de ocupação do Teatro de Arena do campus Zeferino Vaz da Unicamp, a partir dos elementos que o configuram como monumento; espaço de expressão artística e convivência social. Interessa-nos analisar ações pontuais desenvolvidas neste espaço antes e a partir da revitalização de sua estrutura arquitetônica geral em 2021, quando o lugar recebe projeto de pintura mural. Construído e inaugurado em 1972, junto do início da urbanização do campus, o Teatro de Arena é um equipamento universitário cuja configuração aberta carrega em seu histórico momentos de total abandono e inviabilidade de usos sistemáticos, tanto quanto a pluralidade de ações entre arte, cultura e política que desembocam no interesse em territorializar suas paredes externas que constituem a paisagem do campus. Assim, as análises propostas partem da dinâmica desses acontecimentos, pautadas por autores que discutem arte, monumento e representatividade social na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte e espaço público; Teatro de Arena da Unicamp; territorialidade e monumento.

Resumen

El texto presenta la historia de implantación y significados de ocupación del Teatro Arena del campus Zeferino Vaz de la Unicamp, a partir de los elementos que lo configuran como monumento; espacio de expresión artística e interacción social. Nos interesa analizar las acciones específicas desarrolladas en este espacio antes y después de la revitalización de su estructura arquitectónica general, en 2021, cuando el lugar recibe un proyecto de pintura mural. Construido e inaugurado en 1972, en los inicios de la urbanización del campus, el Teatro Arena es un equipamiento universitario cuya configuración abierta lleva en su historia momentos de total abandono e inviabilidad de usos sistemáticos, así como la pluralidad de acciones entre arte, cultura y política que acaban en el interés de territorializar sus muros exteriores que constituyen el paisaje del campus. Así, los análisis propuestos parten de la dinámica de estos acontecimientos, guiados por autores que discuten el arte, el monumento y la representatividad social en la época contemporánea.

Palabras clave: Arte y espacio público; Teatro Unicamp Arena; territorialidad y monumento.

Apresentação

O foco deste artigo é o conjunto de ações que envolvem a criação e as formas de uso artístico do espaço do Teatro de Arena da Unicamp, à luz de sua configuração entre arte, arquitetura e sentidos públicos. Assim, compreendido a partir de seus elementos constitutivos como teatro, monumento, espaço cultural aberto e, desde sempre público, traçamos uma análise sobre este organismo vivo da universidade, pautando-nos, principalmente, por conceitos da Arte Pública. Para tanto, a análise de elementos da fundação do campus e da universidade, momento no qual já se perfila o teatro, tanto quanto a atenção dispensada ao simbolismo da forma circular que acompanha sua história demonstraram-se importantes para o percurso adotado neste texto.

Dos inícios e de suas circularidades

A criação da Universidade Estadual de Campinas data de 1962 e carrega consigo o interesse político do Governo do Estado em implantar nessa região um polo acadêmico de pesquisa que pudesse contribuir para a formação de profissionais liberais capacitados a dar continuidade à dinâmica de desenvolvimento industrial daquele período¹. Em uma área que abrigava a antiga Fazenda Rio das Pedras, no Distrito de Barão Geraldo, 30 alqueires (745.250 m²) de vasta planície que também continha um lago são destinados à construção de seu primeiro campus, viabilizado pela doação de João Adhemar de Almeida Prado ao estado, o que se efetiva no ano de 1964. (GARBOGGINI, 2012, p.117)

A implantação e os princípios de funcionamento no modelo importado de campus universitário ocorrem dois anos depois, a partir de 1966, e assim se organiza em um plano urbanístico geral que valoriza os espaços abertos e gramados intermediados por núcleos de edifícios de caráter construtivo moderno, distribuídos no terreno a partir das áreas de conhecimento que compõem a universidade. Desse modo buscava-se também, evidenciar o valor de *universalidade do saber* e o sentido coletivo de *universitas*, que fundamenta a história da criação dos projetos desse tipo de instituição mundo afora (BUFFA e PINTO, 2009). Com espírito constelar nos

conceitos e aberto nas formas, o arquiteto João Carlos Bross delineia a forma radial que fundamenta a concepção do campus contando para tanto com a participação direta da Comissão de Planejamento (COPLAN) da Unicamp e do próprio reitor daquele momento, o prof. Zeferino Vaz. Assim, a forma radial identifica as camadas de conhecimento difundidas pela universidade no padrão de seu terreno, logo de início, tanto quanto se demonstrará presente em variadas simbologias e identidades de comunicação visual adotadas pela instituição, ao longo do tempo, até hoje.

Os elementos formais e simbólicos do círculo e do raio nos permitem discutir alguns dos vetores de forma e função urbanística² adotados pela Unicamp na ocupação dos espaços comuns do campus, dotando de discussão fértil o sentido público reivindicado por alguns dos acontecimentos relevantes para seu teatro de arena, permitindo-nos assim compreender a sobrevida da forma desse monumento arquitetônico estudado a partir do campo da Arte Pública.

Uma praça central, de onde tudo irradia e para onde tudo converge³, deveria ser o elemento formal a ser conquistado para o desenho do campus da Unicamp, tal como anuncia o professor Zeferino Vaz, referindo-se ao projeto urbanístico executado sob sua supervisão exigente. É desse modo que se anuncia a forma da praça pública: como elemento urbanístico forte que pode permitir a instauração da coletividade dos grupos usuários dos trajetos em espaços abertos de circulação, interessados na irradiação das ideias que a pesquisa pressupõe. Recuperando entrevistas de Bross sobre o desenvolvimento vivido no campus, Flávia Garboggini (2012) aponta em sua tese destinada aos espaços abertos na qualificação urbana da Unicamp, que o que se verifica nos primeiros anos é o descompasso entre o conceito inicial, a relativa fluidez de financiamento e a urgência algo politizada de construção das unidades que fundam a universidade.

A praça central deste primeiro campus da Unicamp foi desenhada para receber edifícios de estrutura geral e complexos com salas de aula. Nela situa-se o prédio do Ciclo Básico I – CB I, construído na década de 1960, que replica a forma arredondada do campus e da própria praça. É um equipamento importante por concentrar muitos alunos e atividades desde aquele período. O CB I antecede a própria urbanização da praça central, efetivada somente na década de 1990 (GARBOGGINI, 2012, p. 201). Ainda dentro da praça encontramos o Teatro de Arena com seus 780 m², ao lado dele a caixa d'água, e a outra construção circular dessa área, uma agência bancária e a sala de máquinas do CB I.



Imagem 01 – Registro da inauguração do Teatro de Arena da Unicamp. Autoria da Foto: Sacy. Acervo AC/SIARQ, Fundo Zeferino Vaz, 1972.

Todos esses equipamentos perfilam no desenho original de Bross como projetos específicos, construídos a partir de seu premente caráter funcional, resultado do aproveitamento do espaço gerado por necessidades infraestruturais, segundo pode constatar Garboggini:

O Teatro de Arena existente próximo à caixa d'água e em frente à biblioteca Central (BCCL) e que foi concebido no formato de uma rosácea, segundo o próprio arquiteto, surgiu a partir da necessidade de se ocultar a bomba da caixa d'água localizada em seu subsolo, o que acarretou, consequentemente, um problema de incompatibilidade acústica entre o teatro de arena e aquele equipamento. (2012, p. 215)

Percebe-se assim que há na confluência nas intenções construtivas da proposta da praça central e dos equipamentos nela instalados, tanto do ponto de vista de uso coletivo a serem bem proporcionados pela centralidade de localização e suas simbologias voltadas para a universalidade, quanto a sua funcionalidade ante a ideia de irradiação de caminhos rumo às faculdades que seriam ainda construídas. Por este prisma, o projeto inicial do campus nos permite pensar sobre os equipamentos nele contemplados como elementos arquitetônicos vinculados às oportunidades de infraestrutura essenciais.

Garboggini colabora com as leituras feitas para este estudo a partir da análise sobre os hiatos na urbanização, manutenção e revitalização dos espaços abertos e de fluxo na área central do campus, que determinam longo período de abandono seja da praça, seja do teatro de arena ou outros espaços comuns. Sobre a praça central e seus equipamentos, ela coloca que:

Apesar desse espaço aberto concebido como o mais representativo para a vida pública da universidade configurar-se mais como local de passagem do que de interação social e cultural, como era previsto originalmente, por ser um local de grande visibilidade e por onde as pessoas obrigatoriamente

passam, quando alguma atividade ou evento é programado na praça [os eventos] tendem a ser bem-sucedidos e movimentados. [...] Com exceção das áreas dos Ciclos Básicos e seus arredores próximos onde as pessoas se agrupam, em esparsos momentos durante o dia percebe-se a pouca permanência de outros grupos de pessoas por mais tempo na praça. [...] (p. 203)

Garboggini também avalia a presença de eventos culturais realizados no Teatro de Arena tanto quanto nota a falta de identificação entre os usuários e essa área central da universidade, atrasada na urbanização da Praça:

Ocorrem também atividades culturais e esportivas eventuais que congregam grupos de pessoas com interesses comuns no teatro de arena e em algumas áreas gramadas [...] porém, percebe-se que essas atividades ocorrem de maneira isolada, em que o que interessa é o espaço físico - no caso, o gramado que possibilita os exercícios -, e não a identidade do usuário com o espaço. [...] Quando os arquitetos da CPROJ envolvidos nesta pesquisa foram recebidos pelo arquiteto Bross [...] em 2006, para apresentar e discutir a proposta conceitual para requalificação da praça, ele afirmou: "Faz-se oportuno, que quarenta anos depois, nós venhamos a ocupar a praça" (TV UNICAMP, 2006). (GARBOGGINI, 2012, p. 203)

Diante da combinação de funcionalidades e escassez de recursos para a completude das ideias originárias do campus, o edifício do teatro de arena sobrevive por décadas cumprindo sua função original, tanto quanto efetiva a tarefa que lhe foi conferida de ocultar da paisagem do campus a bomba da caixa d'água localizada em seu subsolo. Esta situação lhe custaria décadas de uso limitado pelo som emitido pela bomba que impedia apresentações musicais ou teatrais de ocorrerem naquele espaço. Além disso, a espera pela sombra das árvores plantadas e a ausência de cobertura contra o sol fizeram com que o tempo agisse sobre sua estrutura em concreto, levando as pessoas a um uso cotidiano muito tímido dentro das arquibancadas em formato de rosácea que delimitam seu espaço total.



Imagem 02 – Registro de evento no Teatro de Arena da Unicamp, 1989, acervo AC/SIARQ fundo ASCOM

Tipologia arquitetônica reconhecida já no mundo antigo grego, o teatro de arena apresenta a boa combinação do conhecimento construtivo aplicado a terrenos acidentados; encostas ou colinas circulares; nos quais se escavam bancos sequenciados (a cávea) para multiplicar a boa viabilidade sonora e visual das encenações de canto, coro, dança ou teatro que dispõem do público ao seu redor. Deste modo, é aberto à natureza que o envolve, e também às cenas e apresentações de caráter artístico, sempre acompanhadas de orquestra. Os atores apresentavam-se em estruturas circulares construídas na parte baixa da encosta em semicírculo. Propagados para todo o ocidente, os teatros de arena tiveram sua tipologia construtiva ajustada às demais paisagens e criações próprias do desenvolvimento do Teatro como linguagem artística. (CONTI, 1984)

Assim, seus aspectos construtivos de convívio com a natureza ao redor, sua vinculação social para a reunião pública interessada em apresentações, fundamentalmente artísticas e performativas, permitem reconhecer sua importância na construção das paisagens que ocupam.

No Brasil, a presença dos teatros de arena tem como seu vínculo comum, a representação da modernidade construtiva urbana aliada ao espectro do próprio teatro como linguagem, que almeja, com esta forma, uma maior interação entre atores e plateia (LIMA, s/d). Os estudiosos do campo do Teatro como Augusto Boal, intitulam essa vertente promovida pelos aspectos de: intimidade do ator e seu público e forte fenomenologia dos atos e elementos dispostos na cena vivenciada em *close up* como “teatro realidade”⁴.

Na atualidade, os teatros de arena representam locus oportuno para o encontro de interesses comuns postulados por meio da assembleia, ou seja, a partir de reuniões específicas que visam legislar sobre o trabalho ou sobre o entretenimento. A partir da segunda metade do século XX até a atualidade, perfilam como estruturas públicas destacadas nas gestões das cidades metropolitanas⁵, tornando-se frequentes nos projetos de instituições destinadas à difusão da arte, cultura e esporte, como bem exemplifica a rede do Serviço Social do Comércio – SESC⁶, presente em várias cidades dos estados brasileiros. *Paripassu*, os teatros de arena se fazem presentes também nos planos diretores governamentais que instauram, nesse mesmo período social e político do país, várias universidades públicas. As instituições os incorporam com a paleta entre arte, cultura e política, tal qual podemos reconhecer nos teatros de arena de universidades como: Unicamp (1972), UNB (1974), UFMG (1972), UFRJ (1959), UNIRIO (2011), UFG (2014), dentre outras que dispõem deste equipamento em seus campi, na maioria das vezes, instaurados juntamente com sua fundação.



Imagem 03 – Desenhos de J. C. Bross para o projeto de urbanização da Praça Central no qual se identifica o Teatro de Arena (Flávia Garboggini, 2012) e fotografia aérea do Teatro com ações de pintura mural (ASCOM Unicamp, 2008)

Assim, é possível compreender que o teatro de arena, como lugar urbano ou equipamento público, assume os perfis social e cultural combinados. À medida que se estabelece para além do uso expressivo das artes e toma a forma de arena de discussão e lugar de encontros políticos, propulsiona, por sua forma e função, a discursividade própria dos encontros entre arte e política na contemporaneidade.

Teatro como monumento e território

Diante do processo histórico que apresenta os teatros de arena como espaços de produção e trocas sociais ou culturais assentadas nas diversas maneiras de sua ocupação e considerando ainda seu papel espacial dentro da paisagem urbana, reconhecemos este espaço como monumento arquitetônico. Trata-se de conceito baseado nos estudos de Alois Riegl (2014) que compreende o monumento como uma obra construída pelo ser humano, cuja materialidade e espacialidade desempenham um papel fundamental na perpetuação da memória das ações da sociedade.

Desdobrando-se no tempo e na memória, como ressalta Françoise Choay, encontramos outra importante conceituação que combina monumento e identidade e por este viés e sua íntima relação com a noção de preservação:

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

Podemos observar, portanto, que o modo pelo qual o espaço é ocupado e preservado em seu cotidiano, permite reforçar o agenciamento de certas dinâmicas identitárias, valorando cada ocupação como afirmação ou retomada das memórias de determinados grupos.

Dinâmico, o conceito de monumento passa a assumir novas interpretações na contemporaneidade. Nesse sentido, válida a leitura crítica sobre os valores histórico e artístico do Teatro de Arena da Unicamp, cujo contexto universitário atual ratifica o tom acelerado de seus diferentes usos no transcorrer do tempo, e estabelece suas relações de memoração, à medida em que seu espaço recebe diversas intervenções artístico-culturais.

O uso descontinuado desse teatro da Unicamp permite, contudo, notar a especial participação das artes performativas na forma de apresentações de dança, música e peças cênicas. Assim, também foi palco de várias assembleias sindicais da universidade e outros encontros políticos que praticaram as trocas entre os usuários da universidade junto de parcelas organizadas da sociedade civil. Ao longo de sua história, das muitas intervenções de pintura mural ou grafite praticadas sobre as paredes externas deste teatro, ressaltamos: 1) ação conjunta entre alunos do Departamento de Artes Plásticas e o *Projeto Artista Residente* realizado pelo artista Antonio Henrique Amaral em sua passagem pelo Instituto de Artes da Unicamp (1989); 2) o projeto *Cultura na Unicamp: no que isso me afeta?* promovido pela DCult/PROEC, com ação do *New Family Crew* (2018); 3) o *Projeto Africanidades*, pintura mural realizada pelos artistas: Helio Domingues da Luz – Cabelin, Diórgenes Moura; Leandro Ferreira dos Santos – Kranium e Edson Souza – EdsonXis (2021); 4) a mais recente intervenção de pintura mural feita por alunos indígenas participantes do IX Encontro Nacional dos Estudantes Indígenas – ENEI, sediado pela Unicamp, em julho de 2022. Uma análise sobre essas distintas ações artísticas evidencia aspectos da territorialização que acompanha a própria contextualização do grafite ou da pintura mural na atualidade, particularmente devido à ação sobreposta, em menos de seis meses de diferença, entre o projeto *Africanidades* e a pintura mural do grupo de estudantes indígenas participantes do ENEI-Unicamp.



Imagem 04 – Registros de intervenções artísticas do *Family Crew* durante o processo de construção da nova cobertura do Teatro. Antonio Scarpinetti/SEC Unicamp, 2021.

A visualidade do Teatro, ao longo do tempo, combinou grafites, pichações, *stickers*, lambe-lambes, cartazes e toda sorte de ações menores e voláteis, tais como assinaturas, *tags*, recados etc. Essas foram ações, tanto individuais quanto em grupo, dificilmente dimensionadas

no tempo e que assim tornam sua memória rarefeita. Possuem em comum uma espécie de condição em palimpsesto que configura o objeto maior no qual se inscrevem, o monumento que atrai e sugere a parada e a ação territorializada. Espaços coletivos como este, dentro do campus ou fora na paisagem urbana, são suscetíveis aos comportamentos anônimos, formas de ocupação arbitrárias, espontâneas, descontinuadas, derivadas da ausência de frequência sistemática ou da dificuldade dos agendamentos mais convencionais para seu uso. Vera Pallamin coloca que “A cadência de certas práticas sociais que neles [espaços do cotidiano] ocorrem, assim como o agenciamento coletivo de estratégias e de interesses estão entre os suportes das esferas de territorialidade que neles se instauram.” (2000, p. 30)

Milton Santos, retoma Baudrillard, para nos lembrar que nesta era de objetos que presenciamos, vivemos sob o ritmo de sucessões, (Santos, 2006, p. 141), circunstância geradora da volatilidade dos sentidos assumidos pelo espaço que leva à representação das identidades que ele carrega, não permitindo assim que eles se consolidem na forma ou no tempo. Nesse sentido, Santos adverte também sobre a multiplicidade de vetores e a frequência das substituições de valores aplicados aos objetos de nossa atualidade que funcionam como objetos sistêmicos, tanto são eles próprios, sistemas de informação. A multiplicação desses objetos-técnicos de nossa cultura aponta para sua especialização e nos permite fazer leituras transversalizadas pela última camada de informação que portam. Miniaturizados ou monumentalizados, os objetos integram assim, a complexidade dos territórios do mundo contemporâneo entre o global e o local de suas demandas constantes. Sobre essa rede de relações, Santos coloca que:

[...] em nenhum momento, nem mesmo agora, um sistema técnico se impôs completamente à totalidade dos lugares e dos homens. Um certo número de agentes hegemônicos utiliza os subsistemas técnicos mais novos, por isso mesmo hegemônicos, enquanto no mesmo lugar permanecem subsistemas técnicos hegemônizados, trabalhados por agentes não hegemônicos. Mas todos eles trabalham em conjunto. (2006, 146)

Assim, chama-nos a atenção, no caso particular da Unicamp, a sobreposição da forma transversal que substitui a previsão linear da forma radial, até então bem acomodada na esteira do universal e da universalidade que fundamentam o seu plano diretor. Parece possível considerar que temos nos teatros de arena, a instituição do espaço de territorialização das representações sociais que reconhecem a visibilidade do monumento por sua estrutura, cuja área externa, as paredes são entendidas como espaços que portam e corroboram o processo de construção simbólica associada a manutenção das identidades daqueles que dela usufruem, em passagem.

Espaço em ruínas, lugar de memórias

Valorar a retomada das memórias de grupos específicos, tal como vivenciamos na experiência recente do Teatro de Arena da Unicamp nos conduz à questão das ruínas de nosso tempo. De modo paralelo ao conceito de monumento, a ação longa do tempo sobre sua estrutura nos permite discutir as possíveis interseções entre presença, esquecimento e uso de espaços eleitos por muitos, já que são públicos, convidativos para múltiplas formas de interação.

O conceito de ruína tem sua leitura atualizada ao longo da historiografia. Concatenado pela fricção

entre o passado e o presente, constitui-se de espaços atravessados por processos de destruição em diferentes níveis, oriundos de circunstâncias diversas, tais como efeitos naturais, cronológicos e interferência humana. A ruína pode ser entendida também como fragmento material e temporal. Tal como pontua Mário Anacleto de Souza Júnior (2017), as ruínas relacionam-se à fragmentação material e simbólica do espaço, e consequentemente, de suas funcionalidades.

Souza Júnior salienta ainda que o estado de ruína é processo natural e inelutável, submetido a um ciclo de nascimento, apogeu, degradação, esquecimento e renascimento, de modo que cabe às pessoas diferenciar esses processos:

Aceitar a ruína é aceitar o processo natural da vida de todas as coisas. A decomposição natural é o inevitável caminho que temos que seguir: em ocasiões limpar, manter, conservar, restaurar, são processos que postergam o iminente estado de ruína. Esta visão nos permite conceber a ruína como monumento accidental, não esperado. Um monumento que celebra a efemeridade do poder do homem e o eterno regresso ao orgânico e natural da vida. Um derrubamento para um levantamento; nascer e renascer. (2017, p.155)

A contemporaneidade nos apresenta a urgência de refletir sobre o abandono e a escassez dos espaços públicos, bem como sobre a perda paulatina do sentido próprio do público. Daí a ambivalente importância desses espaços, monumentos arquitetônicos ou ruínas contemporâneas, dentro do processo identitário e de reconhecimento da própria história de determinada comunidade que pode partilhar de espaços de arena como construtores de espaços de memórias e documentos históricos.

A transversalidade das ações artísticas no Teatro de Arena da Unicamp

Ao longo dos anos de 2021 e 2022, em dinâmicas bastante distintas e identitárias, o Teatro de Arena da Unicamp acomodou pelo menos duas importantes manifestações de pintura mural. A primeira delas, parte de um contexto de revitalização e adequações estruturais do Teatro de Arena, estabelecido entre a Gestão Central, a Prefeitura do Campus e a Diretoria do Instituto de Artes. Intitulado *Africanidades*, o projeto foi planejado ao longo do ano de 2020 e inaugurado em 18 de outubro de 2021, a partir dos resultados do convite para quatro artistas da região de Campinas selecionados por sua produção em grafite vinculada a questões étnico-raciais. Assim, o projeto de pintura mural considerou as autorizações das instâncias universitárias responsáveis, o processo curatorial, a contratação e execução da proposta artística prevista para perdurar por 7 anos, com financiamento da universidade.

Centrada nas africanidades, a temática proposta salienta a preocupação com a representatividade dos corpos coletivos que ocupam o campus em suas variadas formas expressivas, evidenciando também o compromisso curatorial para com políticas artísticas expansivas que pudessem trazer para a Unicamp a comunidade externa, “que, muitas vezes, não reconhece o potencial cultural e simbólico da Unicamp ou não tem acesso a ele.” (FUREGATTI, 2021, p. 04)

A segunda ação de pintura ocorre na forma de ação combinada a um evento estudantil relevante para o momento de abertura e retificação pelo qual passa a universidade, o *IX Encontro*

Nacional de Estudantes Indígenas, concebido por uma série de atividades que proporcionaram o debate trazido por sua temática geral: *Ancestralidade e Contemporaneidade*. Os eventos discutiram pautas relacionadas à saúde, ao ensino e à pesquisa, com a participação de diversas figuras importantes do movimento indígena contemporâneo, que colaboraram com a pluralidade de ações e ampliação das vivências protagonizadas por representantes indígenas de todo o país.

A ação da pintura realizada por esse grupo no Teatro de Arena expandiu-se do que era, originalmente, uma proposta de ornamentação solicitada em caráter temporário, autofinanciada e por fim executada com a dimensão e a forma da pintura mural, na qual integraram variados elementos étnicos e culturais nas partes internas e externas do Teatro. Desse modo, ocuparam duas das paredes pintadas pelo artista EdsonXis, representante do projeto *Africanidades*, além do palco central. A intervenção ocorreu sem a consulta prévia ou tramitação das autorizações⁷. Nem por isso, o resultado final deixou de manifestar alta qualidade plástica e aprofundamento conceitual que, surpreendentemente, depois da experiência vivida, demonstrou-se bastante convergente com vários dos aspectos que mobilizaram a pintura dos artistas ligados ao projeto de 2021.

Dessa forma, para melhor compreendermos a produção dessas manifestações artísticas, sobrepostas ou transbordadas no tempo e no espaço do Teatro de Arena, recorreremos às definições de Lefebvre (1991), sobre a prática social que se apropria do "espaço de representação" e assim, concomitantemente constrói o território por meio da criação de relações entre a arte, urbanidade e os interesses sócio-políticos incumbidos ao local.

Nesse mesmo sentido, Vera Pallamin nos auxilia na análise sobre as distintas camadas de ocupação e simbolismos aplicados a projetos de arte em espaço público que se vinculam ao imaginário de diversos grupos sociais, produzem memória e reafirmam as identidades culturais que tornam o campo da Arte Urbana agente de memória política. Ela aponta que:

[...] questões artísticas e urbanas deixam de ser dicotômicas e a presentificação de intervenções artísticas em espaços públicos mostra-se como uma dimensão da construção simbólica destes. A feitura da arte pode desestabilizar significados concretizados nestes espaços. O uso propriamente não funcional que a arte promove nos espaços públicos é uma via de reconsideração de modos usuais com os quais estes se caracterizam ou se predefinem. (2000, p. 46)

Podemos encontrar nos aspectos que tornam o Teatro de Arena um monumento do campus que constitui a formação de memória coletiva dos seus diferentes grupos sociais. O elemento caracterizador desse espaço de uso público, cotidiano, em constante renovação dos seus agentes interatores que estão presentes em temporalidades distintas, articula processos de inclusão e exclusão o tempo todo.



Imagem 05 – Sequência de registros das ações artísticas do projeto Africanidades e da ação dos estudantes indígenas do ENEI, 2022 (crédito das imagens: autor do artigo)

A despeito das regulações, urgências ou formas de reconhecimento, as múltiplas possibilidades de ocupação artística do Teatro e Arena da Unicamp, especificamente analisadas a partir das artes visuais, pontuam a transversalidade das ações, ideias e da própria arte contemporânea que, após tantos anos de espera pela urbanização da praça central do campus, o elegem como elemento da paisagem importante para a presentificação de grupos e movimentos culturais plurais, como foi o caso da pintura mural do grupo do ENEI 2022.

Considerações Finais

As ações de pintura mural realizadas ao longo de todo o tempo, e particularmente no curto período de revitalização do espaço do Teatro de Arena da Unicamp entre 2021 e 2022, sucedem-se e se dissolvem, levantando questionamentos do campo da Arte Pública e Urbana atual, por meio da ideia de longevidade e permanência dos projetos que refletem os tensionamentos dos sentidos públicos de pertença e reconhecimento do espaço de convívio urbano.

O grafite, que se faz presente nos modelos de operação de parte das proposições de pintura mural contemporânea, contribui com o caráter efêmero desse tipo de ação artística. Como estética viva construtora da cidade contemporânea, essas manifestações visuais acomodam-se, revisam e igualmente submetem-se às outras intervenções, como no caso estudado. Na situação analisada, nem mesmo o remetente institucional dos projetos alterou este fato, o que mantém em aberto as discussões sobre a legitimidade das ações no Teatro de Arena, a dificuldade de

seus agenciamentos nos moldes mais convencionais e a necessidade de revisarmos as questões de pertencimento. Desde 2021, o movimento gradual e cauteloso de retorno presencial à universidade tem sido acompanhado por um grande número de projetos artísticos e urbanísticos, além de editais e ações espontâneas.⁸

A volta ao convívio presencial desse tempo pós pandemia Covid-19 trouxe consigo ritmo e coreografia extremamente acelerados, algo desajeitados e bastante pautados por urgências, tais quais pudemos indicar por meio das diversas ações recentes do Teatro de Arena da Unicamp e nos permitem encontrar, na paisagem construída por usos compartilhados, a impossibilidade do gerenciamento convencional. A coexistência dessas reivindicações sugere também um exercício bastante importante e complexo para a compreensão da longevidade e permanência de projetos artísticos visuais que se mostram questionamentos fundamentais para a reflexão sobre a preservação e a conservação de proposições vinculadas ao campo da Arte Pública.

Notas

¹ O primeiro curso implantado pela Unicamp foi o de Medicina que teve seu primeiro vestibular no ano de 1963 e funcionava em instalações cedidas pela Maternidade de Campinas. Fonte: <https://www.siarq.unicamp.br/siarq/86-arquivo-central/189-faculdade-de-ciencias-medicas-fcm.html>

² O termo urbanística é aplicado aqui a partir da compreensão trazida por Giulio Carlo Argan em seu conhecido livro *"História da Arte como História da Cidade"* (1995, p.224), no qual reflete sobre o urbanismo como comum a todas as experimentações visivas. Segundo ele: faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo aquele que compõe uma página tipográfica, faz urbanismo qualquer um que realize algo que, colocando-se como valor, mesmo nas escalas dimensionais mínimas, entre no sistema de valores existentes no urbano".

³ Flavia Garboggini recupera o discurso do reitor para a imprensa e reafirma a aproximação entre a forma do plano diretor à adotada para o logotipo da uUniversidade: "Zeferino explicou à imprensa: [...] Tudo converge para a praça central e tudo diverge dela. As rótulas vermelhas do logotipo, em número de três, simbolizam três sóis que irradiam luz que a universidade multiplica e devolve à comunidade, formando profissionais, promovendo a pesquisa científica e prestando serviços (GOMES, 2006, p. 96)." Garboggini, O potencial dos espaços abertos na qualificação urbana: uma experiência piloto na Cidade Universitária Zeferino Vaz. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, 2012, p. 120.

⁴ "Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro realidade, pois permite usar a técnica de close-up: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima 'furtiva' expõe seu segredo...". BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 191

⁵ Como panorama geral, pontuamos alguns desses equipamentos vinculados às gestões municipais e estaduais, visamos o levantamento de teatros de arena construídos, principalmente na década de 1970, como no caso da Unicamp. Foi importante localizar as informações disponibilizadas pelo site "Espaços Cênicos do Brasil" do qual pudemos levantar, dentre outros sites pesquisados, os seguintes espaços: Teatro de Arena Jaime Zeiger; Ribeirão Preto, 1969. Apontado como o primeiro dessa tipologia no interior do Estado; Concha Acústica do Taquaral/ Auditório Beethoven, 1975; Teatro de Arena/Centro de Convivência Cultural de Campinas, 1974, projeto de Fábio Penteado que além de eventos artísticos acolheu assembleias sindicais, como a dos Metalúrgicos, em 1979. A cidade de São Paulo dispõe do importante Teatro de Arena Eugênio Kusnet, conhecido por "o Arena", uma garagem adaptada por Gianfrancesco Guarnieri, em 1953, para a forma de arena que integra a própria história

do Teatro no Brasil. Além deste, destacamos o teatro de arena Adoniran Barbosa/Centro Cultural São Paulo. Belo Horizonte dispõe de vários Teatros de Arena dispostos em seus Parques públicos, criados mais recentemente, a partir de 1980. Deles, destacamos: Teatro de Arena/Parque das Mangabeiras (1982). Porto Alegre mantém um teatro de arena em seu centro histórico, na Av. Borges de Medeiros. Maceió possui um teatro de Arena criado a partir de um antigo bar e restaurante (1972). Belém dispõe do Teatro do Gasômetro, espaço cedido pela Companhia de Gás ao Estado que funciona como teatro desde 1997 e o Teatro Experimental Waldemar Henrique, transformado teatro em 1979, com mobilidade para os formatos de palco italiano e arena. Curitiba tem um teatro de Arena que ocupa um antigo abrigo de pólvora transformado no primeiro deste tipo da cidade, em 1971.

⁶ Alguns exemplos levantados por Evelyn Furquim Werneck Lima sobre teatros de arena na rede SESC e que nos servem para esta pesquisa são: SESC Pompéia, São Paulo; Sesc Copacabana, Rio de Janeiro, SESC Pelourinho, Salvador. Além disso, pudemos levantar também teatros de arena em: Sesc Rio Branco, Acre e Sesc Campinas.

⁷ O evento foi organizado pelas lideranças estudantis indígenas da Unicamp com participação e apoio financeiro da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, além da Prefeitura do Campus. Por meio de mensagens eletrônicas, os estudantes solicitaram ao Prefeito e ao Diretor do Instituto de Artes para que realizassem uma “ornamentação temporária” na parte interna do Teatro de Arena. Diante do transbordamento do trabalho de pintura para a parte externa das paredes recém pintadas pelo Projeto Africanidades, surgiu a questão de sua manutenção futura ou retirada. A Diretoria do IA, em acordo com a Curadoria do Projeto Africanidades e o artista que teve seu trabalho apagado estão analisando a possível manutenção da pintura atual feita para o ENEI, além de estudar outros espaços da Universidade para reparar a sobreposição ocorrida.

⁸ Esta lista de projetos realizados contabiliza: 1) pintura mural de Paulo Ito na fachada da biblioteca do Instituto de Artes, 100m²; out./2020; 2) projeto Urbanismo Tático sob coordenação da DEPI, em fase de estruturação, 2022-23; 3) projeto de pintura mural para fachada da Biblioteca Octávio Ianni, comissionada pela Direção do IFCH e realizada pelo artista Matheus Hofstatter, 45 m², ago/2022. Integra a lista de projetos futuros conhecidos: 1) realização de pintura mural para revitalização do boulevard do Instituto de Química, 30m², em fase de curadoria; 2) aplicação de lambe-lambe em fachada do IFCH, continuidade do projeto de Matheus Hofstatter comissionado pelo IFCH, 2m²/out.2022; 3) incorporação de nova peça escultórica de Leandro Gabriel para o Jardim de Convivência e Escultura do Instituto de Artes, prevista para ser instalada no mês de outubro de 2022.

Referências

ALUNOS da Unicamp fazem pintura no Teatro de Arena. *Correio Popular*, 21 de dezembro de 1989.

APÓS um ano fechado, o Teatro de Arena reabre em Ribeirão Preto. *G1. Ribeirão Preto e Franca*. 01.02.2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2014/02/apos-1-ano-e-8-meses-fechado-teatro-de-arena-reabre-em-ribeirao-preto.html> Acesso em: 14.08.2022.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BUFFA, Ester e PINTO, Gelson Almeida. *Arquitetura e Educação: campus universitários brasileiros*. São Carlos: Edufscar, 2009.

CENTRO Técnico de Artes Cênicas. *Teatros do Brasil*. Teatros na Internet. Disponível em: <https://www.ctac.gov.br//teatro/resultpesqteatro2.asp?preqry=1&Tipo=A&first=UF&second=Localidade&third=Espa%E7o+c%EAnico> Acesso em:

15.08.2022.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. 3. Ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2001.

CONTI, Flávio. Como reconhecer a Arte Grega. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984.

CRUZ, Maria Alice da. Intervenções urbanas compõem atividades da Diretoria de Cultura da Preac na Calourada 2018. Unicamp, 2018. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/02/21/intervencoes-urbanas-compoem-atividades-da-diretoria-de-cultura-da-preac-na>. Acesso em: 16/08/2022.

ENCONTRO Nacional dos Estudantes Indígenas prossegue até 29 de julho. Portal Unicamp, 2022. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/eventos/2022/07/27/encontro-nacional-dos-estudantes-indigenas-prossegue-ate-29-de-julho>. Acesso em: 15/08/2022.

FUREGATTI, Sylvia. Memorial – Projeto para pintura mural no Teatro de Arena da Unicamp – 2021. Campinas, 13. abril.2021, 18p.

GARBOGINNI, Flávia. O potencial dos espaços abertos na qualificação urbana: uma experiência piloto na Cidade Universitária Zeferino Vaz. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, 2012.

GUMIERI, Julia. Memorial da Resistência. Lugares. Verbete. Disponível em: <http://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/teatro-de-arena-teotonio-vilela/> Acesso em: 14.08.2022.

INAUGURAÇÃO do Teatro de Arena. DEPI. Unicamp. Disponível em: <https://www.depi.unicamp.br/inauguracao-do-teatro-de-arena/> Acesso em: 11.08.2022.

IX Encontro Nacional dos Estudantes Indígenas. ENEI Evento,2022. Disponível em: < <https://www.enei-evento.com.br/> >. Acesso em: 15/ 08/2022.

LEFEBVRE, Henry. O direito à cidade. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura teatral no Brasil: da Colônia às formas contemporâneas. Espaço Teatral UNIRIO. Laboratório de Estudos do espaço teatral e memória urbana. Artigos. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/CNPq. s/d. Disponível em: http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/anexo/artigos/arquitetura-teatral-e-cidade/EvelynLIMA_Arquitetura%20teatral%20no%20Brasil.pdf acesso em: 13.08.2022.

PALLAMIN, Vera. Arte Urbana. São Paulo – região central. Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOUZA JÚNIOR, Mário Anacleto de. O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea. São Paulo: Revista Ara: Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP, n. 2, p. 134 – 157, 2017.

**A cidade contemporânea
como espaço de disputa e de
emergência da arte**

"Nem sempre se vê"¹: O sermão da montanha: Fiat Lux (1973-1979/2020) e Cigarra (2010)

"No siempre se ve": el sermón de la montaña: Fiat Lux (1973-1979/2020) e Cigarra (2010)

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Universidade Federal do Rio de Janeiro

carolinealciones@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa as estratégias adotadas pelo artista brasileiro Cildo Meireles ao estabelecer uma relação entre as obras *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979/2020) e *Cigarra* (2010) com o espaço público. Depois de um longo período, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* abandonou a segurança e o controle da galeria em direção à cidade de Nova York; *Cigarra*, por sua vez, foi concebida considerando-se, de imediato, seu espalhamento pela cidade. Em nossa investigação, recorremos a entrevistas que realizamos com o artista, bem como a documentos e a objetos que registraram as ações do artista. Especificamente em *Cigarra*, estabelecemos um diálogo entre a obra, o sujeito fenomenológico (MERLEAU-PONTY, 1971) e o sonoro. Analisamos ambas as obras a partir da noção de invisibilidade da obra de arte no espaço público.

Palavras-chave: Cildo Meireles; *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*; *Cigarra*; invisível; espaço público.

Resumen

Este artículo analiza las estrategias adoptadas por el artista brasileño Cildo Meireles al establecer una relación entre las obras *El Sermón de la Montaña: Fiat Lux* (1973-1979/2020) y *Cigarra* (2010) con el espacio público. Después de un largo período, *El Sermón de la Montaña: Fiat Lux* abandonó la seguridad y el control de la galería por la ciudad de Nueva York; *La Cigarra*, por su parte, fue concebida considerando, de inmediato, su difusión por toda la ciudad. En nuestra investigación, utilizamos entrevistas que realizamos con el artista, así como documentos y objetos que registraron las acciones del artista. Concretamente en *Cigarra* establecemos un

diálogo entre la obra, el sujeto fenomenológico (MERLEAU-PONTY, 1971) y el sonido. Analizamos ambas obras desde la noción de invisibilidad de la obra de arte en el espacio público.

Palabras clave: Cildo Meireles; El Sermón de la Montaña: Fiat Lux; Cigarra; invisible; espacio público.

Da galeria ao espaço público

A narrativa bíblica sobre as bem-aventuranças – *O Sermão da Montanha* –, tanto no livro de Mateus quanto no de Lucas, ocorre no espaço público. Um discurso proferido por Cristo a seus apóstolos e também a todos aqueles que, passando pelo monte, se sentaram para escutar a promessa de uma vida mais justa e feliz em relação direta àquilo que se praticava e/ou que se sofria em vida. Recorrendo, também, às primeiras linhas do livro de Gênesis (BÍBLIA, Gênesis, 1), Cildo Meireles² apropriou-se do primeiro ato de criação – *Fiat Lux* – para conferir o título à sua instalação-performance – *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973–1979).

A primeira montagem da obra aconteceu na Galeria de Arte Candido Mendes, em Ipanema, Rio de Janeiro, programada para durar 24 horas ininterruptas a partir das 11 horas da noite de 25 de abril de 1979. Um risco de luz em contato produtivo com o aglomerado de 126 mil caixas de palitos de fósforo da marca *Fiat Lux*, que se localizava ao centro da sala ocupando grande área, seria o suficiente para provocar a explosão da galeria, segundo os cálculos do artista. Entrar na galeria significava sentir com os pés o atrito do contato com a lixa que forrava o piso e o ruído de fricção que atravessava o ambiente.

O som perpassava a obra, contribuindo para gerar uma atmosfera tensa, incomum aos pés, porém familiar às mãos acostumadas a riscar o palito em sua caixa. À imagem sonora do ruído, acrescentavam-se as imagens visuais da montanha de caixas de fósforos e dos cinco *performers* da obra. Escondidos por trás de óculos escuros espelhados, os guardas-*performers* possuíam uma hostilidade conhecida pelos brasileiros que viveram o período ditatorial militar. As caixas de fósforo e os sujeitos que circulavam na obra eram vigiados pelos guardas-*performers*, algo que conferia uma atmosfera desconfortável ao ambiente. Juntas, imagens sonoras, táteis e visuais envolviam a todos em uma tensão de perigo iminente – uma explosão.

Se no âmbito político a obra possuía um discurso articulado através de metáforas que perpassavam a lixa, a montanha de caixas de fósforo, os guardas-*performers*, o ruído do atrito e a latência de um perigo, outras questões constituíam o adensamento crítico da obra. Além de buscar trabalhar não com a metáfora da pólvora, mas com a própria pólvora, Cildo Meireles afirma que, no âmbito artístico, sua obra se dirigia “a uma espécie de cacoete que a arte contemporânea no Brasil passou a ostentar de que para ser bom, tem que ser manipulável.” (MEIRELES, 2021) O artista conjugava as metáforas de cunho político e o perigo real de uma explosão com uma provocação ao meio artístico através de uma obra que, ao invés de permitir ser manipulada, direcionava e controlava as ações dos sujeitos.

Era possível ver, escutar e se deslocar, mas a manipulação da obra, contendo em si um perigo real aos sujeitos na galeria, era proibida pelos guardas-*performers* – “era isso que eu queria, que se tirasse essa muleta psicológica de que tudo que entra em um espaço cultural

já está dominado. Quer dizer, trabalhar com o medo como matéria-prima de alguma coisa." (MEIRELES, 2021) Uma obra criada para adentrar a percepção do sujeito e não para ser por ele manipulada.

Em termos análogos aos da montagem de 1979, a obra aconteceu no Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), na Colômbia, no dia 17 de maio de 1981, por ocasião do *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objectual y Arte Urbano*³, realizado entre 18 e 21 de maio daquele ano⁴ – *El Sermón de la Montaña*. No contexto do colóquio, Aracy Amaral (1981) destacava Cildo Meireles como a personalidade não-objetualista mais interessante do Brasil, mencionando sua atuação na exposição *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Moraes em 1970, nas circunstâncias da inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Além das versões instaladas em espaços expositivos, a obra ganhou outras duas versões. Em novembro de 2019, uma caixa foi produzida em uma edição comemorativa dos quarenta anos de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*. Intitulada Caixa Fiat Lux (2019), a obra é uma réplica da caixa de palitos de fósforo de 1979, medindo 32 x 45 x 10 cm, contendo aproximadamente 40 palitos de fósforo, lixa, espelhos, reprodução do cartaz da mostra de 1979, um par de óculos e fotos. A caixa comemorativa motivou a curadoria de Paulo Venâncio para a exposição *Cildo Meireles: Múltiplos Singulares*, que aconteceu na Galeria Mul.ti.plo, no Leblon (Rio de Janeiro) entre novembro de 2019 e fevereiro de 2020.

A obra de Cildo Meireles confrontava o sujeito com uma imagem que reverberava o mundo lá fora, para além dos limites físicos da obra e da Galeria de Arte Candido Mendes. Mais de quarenta anos depois, o diálogo da obra com o mundo não se continha aos limites de um espaço expositivo. Em meio às tensões da pandemia e no contexto da disputa para as eleições presidenciais estadunidenses entre Donald Trump e Joe Biden, a versão mais recente de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979/2020) aconteceu, entre 12 de outubro de 2020 e 3 de janeiro de 2021, na esquina da 6ª Avenida com a rua 55, no espaço público da cidade de Nova York.

Cildo Meireles e mais 11 artistas⁵ foram convidados pelos também artistas Damián Ortega e Bree Zucker para participar do projeto Titanó, utilizando os espaços destinados à mídia publicitária de 12 cabines telefônicas, propriedade da empresa Titanó. Os quiosques foram alugados pelo período de 12 semanas e cada um dos 12 artistas produziu uma obra que ocupou as faces externas das cabines telefônicas em vias de extinção. Em 2021, as cabines seriam (e foram) removidas no sentido de abrir espaço para portais de wi-fi, considerando-se que os telefones públicos de Nova York se tornaram obsoletos.

O projeto *Titan*, representado pela Galeria Kurimanzutto⁷, alugou as cabines em um trecho cuidadosamente escolhido – entre as ruas 51 e 56 com a 6ª Avenida, próximo às galerias de arte da rua 57, ao Museum of Modern Art (MoMA) e ao Radio City Music Hall. No projeto *Titan*, as obras dos 12 artistas ficaram disponíveis ao público 24 horas por dia, ao longo dos três meses de duração da exposição. Nesta versão de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, as três faces externas de um quiosque de cabine dupla foram cobertas por espelhos que continham as bem-aventuranças em letras amarelas e na língua inglesa (Imagem 01).

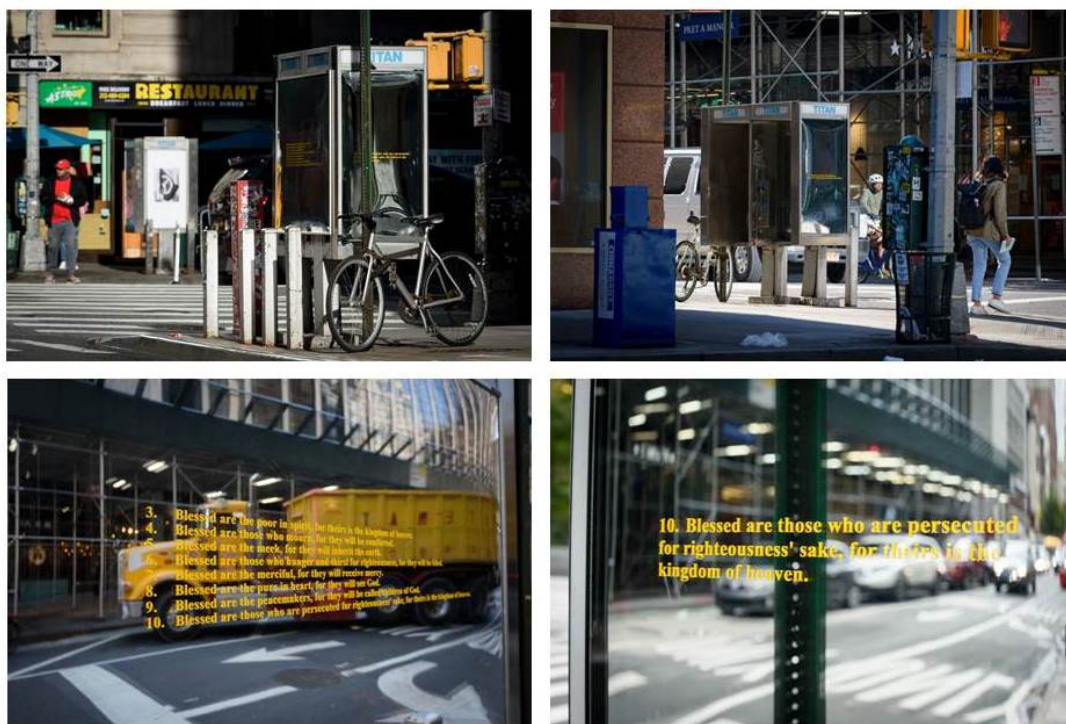


Imagem 01 – Cildo Meireles, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/2020. Espelho, adesivo amarelo, cabine telefônica. Vista da instalação, exposição TITAN, Nova York, 2020. (Fotos: PJ Rountree)

O espelho e o invisível

Os espelhos da instalação *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* em Nova York carregavam ainda o silêncio retorcido do artista, a tristeza que lhe tomara conta quando, no retorno de sua estada de dois anos em Nova York ao Brasil na década de 1970, deparou-se com a realidade de uma violência institucionalizada: pessoas que conhecia e admirava haviam sido presas, exiladas ou internadas em instituições psiquiátricas em decorrência do acirramento da repressão da ditadura militar no Brasil. (MEIRELES, 1979) Um silêncio que recorreu às bem-aventuranças como forma de dizer o indizível àquela época,

⁶Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados! [...] ¹⁰Bem-aventurados os que são perseguidos por causa da justiça, porque deles é o Reino dos céus! [...] ¹¹Bem-aventurados sereis quando vos caluniarem, quando vos perseguirem e disserem falsamente todo o mal contra vós por causa de mim. (BÍBLIA, Mateus, 5, 3-11)

O espelho devolvia ao sujeito imagens de si, desvelando não somente o reflexo na superfície que sustenta o aço, mas aquilo que se passava no mundo ao redor. Promessas de bem-aventuranças diluídas em uma realidade tensa e ruidosa, replicada nos espelhos. Ao encontrar seu reflexo atravessado pelas bem-aventuranças, a realidade do mundo confrontava o sujeito. Conforme lembra o artista:

Hoje, quando certos fatos deste período começam a vir à tona, a indignação aparece. Minha proposta é um momento de reflexão sobre o espaço da repressão e da força. O espelho é o próprio ato de refletir, e ele indica que a sua omissão volta a você como repressão. (MEIRELES, 1979, p. 41)

Na galeria ou no espaço público, o espelho devolve ao sujeito sua imagem ao mesmo tempo em que o tragava para seu interior, naquele espaço inexistente e, ao mesmo tempo, somente possível pela corporeidade do sujeito e pela realidade de seu entorno. Através do espelho, o sujeito se vê em perspectiva, afastado de si. A miragem repercute uma imagem real e situada, devolvendo o sujeito a si, no exato ponto em que se encontra, permitindo-o mirar a si próprio. Michel Foucault (2001) localizava o espelho entre as utopias e as heterotopias por ser um lugar sem lugar que dá a quem se mira sua própria visibilidade, viabilizando a visão de si em um lugar inexistente, porém, ao mesmo tempo real.

Se por um lado o espelho pode nos confrontar com nossa própria imagem e estampa, provocando perplexidades como aquela que experimentara o personagem do conto de João Guimarães Rosa no banheiro de um prédio público, por outro lado, dependendo de seu posicionamento, o espelho também pode acionar seu potencial de camuflagem, de apagamento. Ao se integrar ao ambiente público, o espelho esvanece suas bordas, apaga seus limites, torna-se parte do todo, fazendo-se invisível a olhares desavisados. Flertando com o ilimitado, o espelho devolve não mais o sujeito, mas a paisagem sem fundo que cerca o transeunte, refletindo, indefinidamente, a caminhada no mundo, mas não necessariamente o sujeito.

Em meio à pandemia e mais de quarenta anos após a primeira montagem de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, o espelho tomou conta da obra, extravasando-a em direção ao espaço público. Cobrindo as faces externas do suporte sobre o qual se fixou, o espelho fez com que a cabine telefônica desaparecesse antes mesmo de sua remoção. Ao refletir o mundo, a obra de Cildo Meireles garantia para si um espaço no invisível. Fixadas aos espelhos, as bem-aventuranças flutuavam, silenciosamente e discretamente, na paisagem de uma esquina em Nova York, disponíveis a um olhar que as encontrasse em meio à paisagem urbana, tal qual o olhar do poeta Charles Baudelaire encontra a transeunte em meio ao alarido ensurdecedor da rua.

Abrindo mão do conforto, da segurança e do controle de espaços expositivos, a obra se refez, se tornou silenciosa no centro do ruído do espaço público, se entregou e se integrou à paisagem urbana de Nova York, se fazendo invisível a partir de seus espelhos. Antes que as cabines fossem removidas, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* esteve disponível em tempo integral, ao ar livre, aos mais distintos sujeitos que passassem por aquela esquina entre a 6ª Avenida e a rua 55, em uma esquina da cidade que nunca dorme.

Do espaço público ao vestígio

Inspirado pelo brinquedo infantil que, em outros tempos, era vendido pelos camelôs da cidade no período do verão, o artista criou um ruído sob o formato de um objeto metálico, cujo correspondente na fauna brasileira anuncia a chegada da chuva ou do sol, dependendo da perspectiva que se queira – *Cigarra* (2010). A obra partiu do convite feito a Cildo Meireles para integrar a homenagem a Frederico Morais e aos Domingos da Criação⁸, a propósito das

programações *Encontros com os Domingos da Criação* e *Encontros Contemporâneos da Arte*⁹, que aconteceram entre o MAM-RJ e o Instituto Moreira Salles (IMS). Mesmo alinhado com as propostas dos Domingos da Criação¹⁰, Cildo Meireles não teve oportunidade de participar da totalidade de suas edições, tendo sido o ano de 1971 o mesmo de sua partida para Nova York¹¹.

Cigarra integrou a programação *Encontros do lado de fora: som, palavra e ruídos*¹², que fazia referência a *O som do Domingo*¹³, realizado em maio de 1971. A obra de Cildo Meireles demandava a ação do sujeito para de fato se efetivar. O artista distribuiu sua obra entre vários sujeitos que, ao mesmo tempo ou quase, estalaram o objeto nos jardins ou nos pilotis do MAM-RJ, onde a acústica reverberante favorecia o prolongamento de um estalido rápido e certo: “[...] é um trabalho que eu pensei assim: na Cinelândia cheia de pessoas ou embaixo ali do MAM, que tem uma acústica assim muito especial.” (MEIRELES, 2020, pp. 181-182)

Em meio a sonoridades, zumbidos e ruídos das proposições dos artistas e da experimentação de sujeitos que festejavam Frederico Morais e os quarenta anos dos *Domingos da Criação*, *Cigarra* estalava, por entre as iniciais de Cildo Meireles, gravadas no casco do inseto metálico, e sua base flexível, onde o primeiro nome do artista é acompanhado pelo ano da obra. *Cigarra* canta com a barriga; ao contrai-la, seu ruído é produzido assim como seu homônimo na fauna, propagando seu canto agudo a partir do estalo provocado por nossos dedos, por entre apertos mais velozes ou mais lentos.

Cigarra, em seus cinco centímetros e alguns milímetros mais, estalou camuflada no pinçar de dedos aqui e acolá naquele domingo de 2010. Uma obra para ser escutada muito mais do que para ser vista, e cujo estalo de uma parecia incitar o estalo de outra que, por sua vez, provocava o estalo de outras tantas. Visualmente discreta e, ao mesmo tempo, sonoramente muito presente, *Cigarra* nos faz procurar por fontes sonoras que não se entregam facilmente à visão, ainda que cante alto sua existência, anunciando a chuva em meio ao calor da primavera e do verão. Se, como diz o ditado, “uma andorinha só não faz verão”, também um único objeto estalante e ruidoso não constitui o todo de *Cigarra*, pensada para uma coletividade de passantes-participantes por entre os pilotis do MAM-RJ, onde uma espécie de eco podia reverberar e multiplicar o canto metálico do inseto¹⁴.

Na palma de nossas mãos, sentimos a responsabilidade em guardar o objeto metálico que reage com o ar e no tempo, nos confrontando com sua singularidade, vestígio de uma nuvem de cigarras que se dissipou. O objeto reclama nossos cuidados ante o curioso destino de milhares de suas iguais – soterradas pelo desmoronamento de um barranco em Friburgo, consequência das fortes chuvas do verão entre 2010 e 2011¹⁵. Cildo Meireles brinca com o ocorrido: “um dia alguém descobre” (MEIRELES, 2020a, p. 182), “vai virar sítio arqueológico. Cientistas no século XXVIII vão lá, começam a escavar e aí vão ter teorias assim...” (MEIRELES, 2020b, n.p)

Escutar o invisível

Cigarra (Imagem 02), ainda que isolada, nos proporciona uma percepção que remete à “apalpação tátil” sobre a qual Maurice Merleau-Ponty ponderava a propósito da interrogação do visível a partir dos desejos provocados sobre o que é visível. (1971, p. 130) Longe de ser redundante, a expressão destacada alerta para outras possibilidades de apalpação. Através da visão, podemos perceber no corpo o toque daquilo que sequer tocamos, como quando

sentimos a escuta ser arranhada por imagens sonoras de uma unha percorrendo um quadro negro ou de um garfo a atritar uma panela de ferro ou de alumínio – sons de elevada frequência sonora. Encontramos no tato uma apalpação sonora, a possibilidade de perceber o som estalando o metal. A obra de Cildo Meireles permite ao tato escutar, na superfície da pele, o ruído provocado pelo estalo de um objeto.



Imagem 02 – Cildo Meireles, Cigarra, 2010. (Fotos: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

A percepção tátil, recorrentemente associada às mãos, possui, nesta parte do corpo de inúmeras terminações nervosas, a possibilidade de ir além de uma ideia imediata de toque. Na simultaneidade da ação de tocar e de ser tocado, sujeito e obra tornam-se um único, sujeito-ruído-sujeito, nos permitindo certa conciliação com a imagem lançada por Merleau-Ponty (1971) a propósito das duas metades da laranja em que cada parte corresponderia a um dos dois sistemas perceptivos – perceber e ser percebido – ainda que, para além de metades, nos pareça mais apropriado a imagem da laranja inteira. Em cada estalo, em cada atrito provocado, somos o som que produzimos ou que escutamos, imagem sonora que se incorpora ao nosso corpo, um som que continua a vibrar em nós, mesmo quando já não o provocamos mais. Uma imagem sonora percebida mesmo que sua fonte sonora se abra no invisível do espaço público, em seus pontos cegos.

Cigarra se dá em uma região tátil mais sutil que as mãos, porém igualmente sensível – as pontas

de dois dedos. No estalo que provocamos, somos capazes de sentir um leve choque na ponta do dedo indicador; a vibração que provocamos no metal circula na pinça que empreendemos e da qual a *Cigarra* toma parte sempre que a fazemos cantar, fechando um círculo. A *Cigarra* vive sua plenitude a partir de sua interação com o sujeito, ressoando seu ruído no mundo, nos pilotis reverberantes do MAM-RJ, mas também no mundo interno de cada sujeito que escuta com os ouvidos, com os dedos, com a pele. Ao mesmo tempo em que faz o objeto cantar, a vibração devolve ao sujeito a energia que produz o som. A esta altura, não apenas a *Cigarra* é tocada, mas o próprio sujeito também o é.

Confrontados com a impossibilidade de um coro como aquele que se deu no pátio do MAM-RJ, repetimos, com alguma velocidade, o pinçar da barriga do inseto metálico. Tentamos, assim, sobrepor o início de um estalido ao final do outro, buscando que o segundo ataque¹⁶ da *Cigarra* estale por sobre o som do primeiro ataque. No vestígio da obra que aconteceu nos pilotis e jardim do MAM-RJ, somos transportados, sonicamente, para um mundo fictício em que não apenas uma *Cigarra*, mas várias delas cantam, em contrapontos mirabolantes, em uma noite fria de outono.

A propósito de animais noturnos como sapos, grilos e vagalumes, o artista e pesquisador Tato Taborda analisa princípios como harmonia, sincronismo, alternância de vocalizações e outros processos que permitem que um animal se destaque do outro. A análise de Taborda se faz a partir da busca de tais animais por atrair as fêmeas de sua espécie com o objetivo de perpetuar seu material genético, preservando sua espécie e ultrapassando o aqui e agora ao alcançar o futuro através de sua prole. (TABORDA, 2016) Taborda observa que “alternância de vocalizações e outros procedimentos de individuação sonora, ainda que exemplares em criaturas noturnas, são também comuns a diversas outras espécies, como cigarras e, particularmente, aves.” (2001, p. 67) De forma análoga, o canto solitário da *Cigarra* pode viabilizar seu futuro em um outro diferente de si, de uma espécie diversa da sua, um sujeito que carrega em si algo que o conecta à obra. Ao cantar, *Cigarra* gera e provoca imagens sonoras que se perpetuam, alçando-se, reiteradamente, no presente em seu galope para o futuro.

Na espessura de nosso corpo, tocamos *Cigarra* e somos por ela atravessados ao mesmo tempo em que a atravessamos, como se processos de metamorfose pudessem se dar em loop e entre duas instâncias (ou espécies) distintas. Em suas existências objetiva e fenomenológica, obra e sujeito se confundem de tal forma que já não se torna possível, nem interessante, delimitar as partes do amálgama – “o mundo é a carne universal. Não cabe mesmo dizer, como o fizemos há pouco, que o corpo é feito de duas faces [...]” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 134) Estamos presos ao som percebido, a alegria entusiasmada de brincar de ser *Cigarra*, de criar a primavera e o verão em uma noite de julho. A obra de arte carrega em si a possibilidade de, em toda sua objetividade estática, provocar o sujeito que a ativa a se deixar atravessar pela obra em relação com seu habitat – o mundo lá fora.

No mundo

Como que assumindo que a arte faz parte da vida, Cildo Meireles entrega suas obras ao espaço público. A partir do espelho, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* avançou em direção à invisibilidade, camuflando-se na paisagem do espaço urbano, abrindo mão de ambientes

controlados e seguros para encontrar-se com o sujeito no mundo, na vida. De todos aqueles que cruzaram a esquina da 6ª Avenida com a rua 55, entre outubro de 2020 e janeiro de 2021, não importa quantos, efetivamente, perceberam *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* como uma obra de arte. Sob o impacto da pandemia, no contexto de tensões da disputa eleitoral estadunidense a refletir um futuro próximo brasileiro, as bem-aventuranças se lançaram no invisível, a arte se entregara ao mundo.

De forma análoga, *Cigarra* também se lançou ao mundo, soando seus estalidos pungentes ao mesmo tempo em que se escondiam por entre dedos e apertos. Camuflando-se visualmente, a obra cantava sua existência, provocando os sujeitos que passaram pelo jardim e pelos pilotis do MAM, na tarde daquele domingo de 2010, a perceber a imagem sonora da *Cigarra*. No vestígio do obra que atravessa o tempo – o objeto –, outros contatos com *Cigarra* se tornam possíveis, ainda que de forma isolada, ainda que entre os dedos de um único sujeito. Produzindo som, escutando com a pele e viabilizando que a obra se renove no tempo, o sujeito viabiliza o canto da *Cigarra*. O ciclo da *Cigarra* gira em torno de seu canto; a perpetuação da espécie depende do canto que se propaga no invisível, na arte, no mundo. As obras de Cildo Meireles parecem afirmar que, independentemente se é noite ou dia, se chove ou faz calor, a arte pode estar ali, na esquina, no mundo, estalando entre dedos como algo que “nem sempre se vê”.

Notas

¹ Verso da canção Me Chama (1984) de autoria de Lobão.

² Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles por, gentilmente, nos receber em seu ateliê para realização de entrevistas e nos conceder acesso a seu arquivo.

³ De acordo com informações do Museo de Arte Moderno de Medellín, o I Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano contou com a direção de Juan Acha e com a coordenação de Alberto Sierra. Houve apresentação de comunicações a propósito da arte não-objetual de críticos e pesquisadores de países latino-americanos, dentre os quais, Aracy Amaral.

⁴ O Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objectual y Arte Urbano foi inaugurado no dia 17 de maio de 1981, às 19 horas, no Museo de Arte Moderno de Medellín, conforme informações de uma circular do museu, datada de 16 de maio de 1981.

⁵ Além de Cildo Meireles, os outros artistas convidados foram Jimmie Durham, Yvone Rainer, Rirkrit Tiravanija, Patti Smith, Minerva Cuevas, Glenn Ligon, Hal Fischer, Anne Collier, Renée Green, Hans Haacke e Zoe Leonard.

⁶ Por ocasião de uma conferência na Yale School of Art em novembro de 2020, Damián Ortega apresentou o projeto Titan. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zIJdXSKzyts>>. Acesso 06/11/2021.

⁷ A galeria Kurimanzutto foi fundada em 21 de agosto de 1999 na Cidade do México por José Kuri, Mônica Manzutto e em parceria com 13 artistas: Minerva Cuevas, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Philippe Hernández, Gabriel Kuri, Sofia Táboas, Jonathan Hernández, Fernando Ortega, Alejandro Carrasco, Luis Felipe Ortega, Rirkrit Tiravanija, Daniel Guzmán. Em um primeiro momento, a galeria não possuía um espaço próprio, explorando possibilidades de exposição a cada intervenção. Com o crescimento de suas atividades, a galeria Manzutto acabou se instalando em um espaço em 2008 na Cidade do México e, em 2018, inaugurou um segundo espaço em Nova York. Mais informações em: <<https://www.artbasel.com/catalog/gallery/1182/kurimanzutto>>, <<https://www.kurimanzutto.com/>>. Acesso em 7/11/2021.

⁸ “Os Domingos da Criação, organizados por mim, foram realizados na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre janeiro e agosto de 1971. Foram seis: Um domingo de papel (24 de janeiro), O domingo por um fio (7 de março), O tecido do domingo (28 de março), Domingo terra a terra (25 de abril), O som do domingo (30 de maio) e O corpo a corpo do domingo (29 de agosto). Os materiais empregados foram doados por indústrias e colocados à disposição do público, que com eles exercitava livremente sua criatividade. [...] Não se tratava de levar a arte (produto acabado) ao público, mas a própria criação, ampliando-se, assim, a faixa de criadores de arte mais do que consumidores de arte. A arte não é propriedade de quem a compra, a coleciona e, no limite, de quem a faz. A arte é um bem comum do cidadão.” (MORAIS, 2017a, p.5)

⁹ “Encontros Contemporâneos da Arte são uma iniciativa das produtoras Matizar e Automatica cujo principal objetivo é articular ação e reflexão sobre as artes visuais e seus desdobramentos no contexto cultural do Brasil contemporâneo. Em parceria com o Instituto Moreira Salles (IMS) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), uma série de eventos em variadas frentes mostrará ao público uma ampla produção de ideias, sons e imagens cujo ponto de partida é a potência da arte como espaço permanente de criação.” No dia 23 de outubro de 2010, o IMS recebeu Cildo Meireles, Carlos Vergara e Moacir dos Anjos para a mesa Arte e Política. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, outubro de 2010)

¹⁰ Os Domingos da Criação aconteceram em consonância com atividades que, desde 1969, vinham sendo realizadas na Área Experimental do MAM-RJ (MORAIS, 2017a), criada e coordenada por Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz em parceria com Frederico Moraes. Artistas e público atuavam na criação a partir da escolha de determinado material como possibilidade para o fazer artístico, algo que para Cildo Meireles se aproximaria de um procedimento científico. (MEIRELES, 2017)

¹¹ “Eu acabei não participando muito desses Domingos. Foi um ano que eu estava muito egoísta. Foi um ano em que teve muitos projetos, muitos trabalhos. [Em 2010, nos Encontros do lado de fora: som, palavra e ruídos] me pediram uma coisa assim, e aí eu resolvi fazer esse projeto. Era um projetoligado ao som, seria pelo Domingo do Som.” (MEIRELES, 2020a, p. 182) Ressalte-se, porém, que em entrevista realizada em 30 de novembro de 2021, o artista relata ter participado de O domingo por um fio, O tecido do domingo, Domingo terra a terra e de O som do domingo. (MEIRELES, 2021)

¹² O Domingo do som, palavra e ruído aconteceu em 24 de outubro de 2010 e integrou a programação Encontros com os Domingos da Criação que foi realizada em homenagem ao Frederico Moraes e aos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Além de Cildo Meireles, participaram da programação os artistas Paulo Vivacqua, Vivian Caccuri e Jefferson Miranda. (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, programação de outubro de 2010)

¹³ “O som do domingo (30/05/1971). Foi o primeiro evento da série em que nenhum material foi oferecido ao público, que dispôs apenas do amplo espaço para exercitar sua criatividade. E o público compareceu levando seus materiais sonoros: violões, violinos, flautas, tamborins, chocalhos e, também, latas de cerveja, tambores de gasolina, garrafas, caixas de fósforo, folhas de alumínio. Alguns foram ao museu apenas para berrar e gritar, para pôr pra fora uma raiva há muito contida.” (MORAIS, 2017b, p. 244)

¹⁴ Registro audiovisual dos Encontros do lado de fora: som, palavra e ruídos. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=D58xigkExdQ>>. Acesso em: 21/05/2021.

¹⁵ O artista havia solicitado a confecção de mil unidades com urgência, visando à ação daquele dia 24 de outubro de 2010 no MAM-RJ. Outras sete mil teriam ficado em Friburgo, onde aguardavam o momento em que Gerônimo Maurício, que costuma auxiliar Cildo Meireles com as obras em que o artista faz uso de metal, pudesse unir o casco à haste metálica responsável pelo estalido da Cigarra.

¹⁶ “O ataque é a posição inicial do objeto sonoro. Quando um sistema é excitado repentinamente, tem-se como resultado um enriquecimento do espectro, o que dá um contorno áspero e dissonante ao som. Assim, cada ataque de um determinado som é acompanhado de ruído e, quanto mais repentinamente ele aparece, mais o ruído se faz presente – fato que é especialmente significativo com suas breves alternâncias de tempo.” (SCHAFER, 2011a, p. 183)

Referências

- AMARAL, Aracy. Aspectos del No-Objetualismo en el Brasil.[1981]. In: MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN; MUSEO DE ANTIOQUIA. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011, pp. 147-156.
- BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002, pp. 49-100.
- BÍBLIA. N. T. Evangelho segundo São Mateus. In: BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002, pp. 1285-1321.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 411-422.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES; MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Encontros Contemporâneos da Arte. (Release) Rio de Janeiro, out. 2010. 13p.
- MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida à autora no ateliê do artista. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 30/11/2021.
- MEIRELES, Cildo. "Esse universo dos sons que a gente não escuta": entrevista com Cildo Meireles. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Revista Poiésis, Niterói, v. 21, n. 36, p. 175-206, jul.-dez. 2020
- MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida à autora no ateliê do artista. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 14/01/2020.
- MEIRELES, Cildo. Entrevista com Cildo Meireles. Entrevistadores: Jessica Gogan e Frederico Moraes. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (Org.). Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.
- MEIRELES, Cildo. "A união faz a força. E a força produz a união." Entrevistador: Elias Fajardo da Fonseca. O Globo, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979, p. 41.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MORAIS, Frederico. No fazer criador todos se confundem. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (Org.). Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017, pp. 5-6.
- MORAIS, Frederico. Cronocolagem: os Domingos da Criação. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico (Org.). Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017b, pp. 236-249.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Programação outubro de 2010 no MAM-RJ. MAM Rio: Rio de Janeiro, out. 2010, p. 10.
- KURIMANZUTTO. Galeria Kurimanzutto. Disponível em: <<https://www.kurimanzutto.com/>>. Acesso em: 7/11/2021.

KURIMANZUTTO. Titan: group exhibition. Nova York: Kurimanzutto, 2020. Disponível em: <<https://titan.kurimanzutto.com/about/group-exhibition>>. Acesso em: 26/06/2021.

_____, Titan: projects Cildo Meireles. Nova York: Kurimanzutto, 2020. Disponível em: <<https://titan.kurimanzutto.com/artists/cildo-meireles#slide:5;tab:slideshow>>. Acesso em: 26/06/2021.

_____, Titan: solo projects. Nova York: Kurimanzutto, 2020. Disponível em: <<https://titan.kurimanzutto.com/about/solo-projects>>. Acesso em: 26/06/2021.

SCHAFER, Raymond Murray. A afinação do mundo. São Paulo: UNESP, 2011a.

TABORDA, Tato. Sincronismo e diferenciação: proposta de um modelo descritivo de comportamentos de agentes musicais e biológicos. In: CERBINO, Beatriz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; TABORDA, Tato (Org.). Subversões de protocolos: uso impróprio. Niterói: PPGCA-UFF, 2016, pp. 217-230

TABORDA, Tato. Biocontraponto: um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica. Debates: cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 5, nov. 2001, pp. 44-67.

A arte pública diante do Antropoceno: experimentações em "mesas de trabalhos"

Arte público ante el Antropoceno: experimentaciones en "mesas de trabajo"

Susana Oliveira Dias

Universidade Estadual de Campinas
susana@unicamp.br

Maria dos Remédios de Brito

Universidade Federal do Pará
mrbeufpa.br

Resumo

Propomos pensar na potência da arte pública através das "mesas de trabalho" que o grupo *multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações* (CNPq) tem promovido para lidar com o Antropoceno no âmbito da revista *ClimaCom*. O Antropoceno é o nosso tempo presente, um tempo de destruições sem precedentes que coloca importantes desafios para o campo das artes. Nas "mesas de trabalho" a noção de arte pública ganha potência como: 1) ativação do devir artista de todo mundo; 2) um fazer "multiespécie" entre humanos e não humanos; 3) um modo de cultivar atenção à não separação entre organismo e meio, teoria e prática, produto e processo; 4) um meio de engajamento material com a Terra; 5) uma maneira de proliferar um "perceber-fazer floresta" (DIAS, 2020), modo de agenciar um povo por vir em que a arte é o agenciamento fundamental.

Palavras-chave: mesa de trabalho; arte e ciência; Antropoceno; arte pública.

Resumen

Proponemos pensar el poder del arte público a través de las "mesas de trabajo" que el grupo *"multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo sciences, educações e comunicações"* (CNPq) ha promovido para tratar el Antropoceno en el ámbito de la revista *ClimaCom*. El Antropoceno es nuestro presente, un tiempo de destrucción sin precedentes que plantea importantes desafíos

para el campo de las artes. En las “mesas de trabajo” cobra fuerza la noción de arte público como: 1) activación del devenir artista de todos; 2) un hacer “multiespecies” entre humanos y no humanos; 3) una forma de cultivar la atención a la no separación de organismo y ambiente, teoría y práctica, producto y proceso; 4) un medio de compromiso material con la Tierra; 5) una manera de hacer crear un “percibir-hacer bosque” (DIAS, 2020), una manera de ensamblar un pueblo por venir en el que el arte es el ensamblaje fundamental.

Palabras clave: mesa de trabajo; arte y ciencia; antropoceno; arte publico.

A “mesa de trabalho” – que denominamos ora de mesa de trabalho a céu aberto, ora mesa de trabalho ao ar livre, mesa de trabalho espiritual, especulativa ou expandida, a depender das propostas envolvidas – tem sido, ao mesmo tempo, uma intervenção artística e um método de trabalho em arte que desenvolvemos para lidar com o Antropoceno em nosso grupo de pesquisa, o *multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações* (CNPq), do Labjor-Unicamp, no âmbito das ações da revista de artes e ciências *ClimaCom*.

O Antropoceno é o tempo em que não podemos mais negar a realidade, não podemos recusar que vivemos em um mundo danificado, como diz a antropóloga Anna Tsing (2019). Um tempo marcado por mudanças climáticas, extinção de espécies e de relações, destruições de refúgios, campos de possibilidades e condições de existência. Uma época em que os humanos ganham uma centralidade e uma dimensão geológica devido às (des)conexões catastróficas com a Terra que nos colocam diante de inúmeros fins de mundos.

A arte tem um papel fundamental diante do Antropoceno, porque para lidar com a negação, o medo, o cansaço, a impotência e a desistência é preciso mais do que abordagens objetivas, racionais, explicativas, normativas e úteis. É necessário criar novas percepções e sensibilidades com os públicos, suscitar novos campos problemáticos, ensaiar conexões inusitadas entre heterogêneos, abrir experimentações de engajamento coletivo, multiplicar os espaços-tempos de atenção à Terra e reativar o “cosmos em nós”, para usar uma expressão do poeta D. H. Lawrence (1990).

Temos transformado as “mesas de trabalho” em espaços-tempos de experimentações dessa natureza. Elas acontecem com a participação de convidados (artistas, cientistas, filósofos...) e podem ser realizadas em espaços abertos, como praças, ruas, beiras de rio, quintais, jardins, mas também em espaços fechados, como salas de aula, museus, casas de cultura, corredores etc. O que implica que o seu caráter de arte pública não advém da ideia apenas de ser feita em “lugares públicos”, uma ideia já ressaltada por Ramos Maria Lucia Bueno (2019), mas pública quando adere a todos, aqueles interessados nessas conexões.



Imagem 01 – Fotografia Coletivo multiTÃO da mesa de trabalho realizada na Praça da Paz, Unicamp.

A força de “pública” das “mesas de trabalho” advém da possibilidade da arte e da experiência estética intensificarem uma experiência coletiva. Um coletivo que não é feito apenas de humanos, mas que é experimentado como encontros multiespécies. Convocando um ir além das oposições entre humanos-não humanos, naturezas-culturas e organismos-meios. O conceito de arte pública movimentado pelas “mesas de trabalho” passa, portanto, por uma intensificação das alianças entre forças intensivas que não se reduzem a pessoas ou sujeitos, forças diversas que atravessam o corpo coletivo. Envolve assumir que o fazer artístico passa por processos de simbiogeneses entre humanos, árvores, pedras, rios, máquinas, mares, algoritmos, nuvens etc.

Nas “mesas de trabalho” apostamos que a arte é um fazer junto, um viver junto, um “perceber-fazer-floresta” juntos, criar novos mundos, novas formas de subjetividades (Dias, 2020) por outros “modos de existência” (SOURIAU, 2017): sejam eles fílmicos, fotográficos, pictóricos, escultóricos, de escrita; um outro corpo aparece e arte se torna um modo de fazer coletivo, deixando o espaço do ateliê fechado para afirmar que arte pode ser para todos.

O que envolve pensar que os mais que humanos são “companhias” de pesquisa e criação, para usar um termos de Donna Haraway (2021). As mesas de trabalho podem acontecer em mesas, com quatro apoios, mas também podem se dar em um tapete, no chão, em uma tela de computador, em uma folha de papel, quando estes *devém mesas de trabalho*, ou seja, se transformam em superfícies de experimentação de simbioses desprogramadas entre humanos

e não humanos, funcionando como meio. Transformando o papel (papel-jornal, papel-revista, papel-fotográfico, papel-multimídia, papel-tela-de-pintura, papel-tela-do-cinema, papel-pele...) em um meio vivo capaz de interrogar as lógicas massificadas e colonialistas que nos colocaram no Antropoceno.

O trabalho de vários artistas têm inspirado as mesas de trabalho, vamos destacar aqui particularmente três: Marli Wunder, Valéria Scornaienchi e o Coletivo Brutus Desenhadores.

Marli Wunder (<https://www.marliwunder.com.br/>) é uma artista visual que trabalha, entre outros materiais, com a fotografia. Gosta de promover encontros, oficinas, onde oferece mesas-tapetes-altares com trabalhos seus, processos em andamento, materiais e propostas para que as pessoas possam experimentar com a fotografia para além do habitual. Ela destitui a fotografia de um lugar de hierarquia, fazendo dela um papel qualquer, que pode ser amassado, rasgado, bordado, lixado, pintado, um papel que não é um resultado final e acabado, mas antes matéria-prima para criações por vir. Com Marli aprendemos a fazer da mesa de trabalho um chão-de-floresta, onde os materiais se tornam disponíveis através de processos como, por exemplo, corte, desprendimento, queda, deposição, redução e decomposição. Seu modo de lidar com o fotográfico está intimamente ligado ao modo como percebe uma conexão deste com a natureza. Como se pudéssemos pensar que a fotografia não é exclusividade humana, também é produzida por plantas, por exemplo, que constroem corpos-imagens na relação com a luz.

Já Valéria Scornaienchi (<https://valeriascornaienchi.com/>) nos convoca a pensar que a mesa é lugar de atenção, ao mesmo tempo, às singularidades e potências de relações entre corpos, entre meios. As mesas estão muito presentes tanto em seu ateliê como nas exposições. Nelas Valéria expõe, ao mesmo tempo, materiais, processos e produtos, fazendo com que percebamos seus estudos também como obras, e vice-versa, suas obras como estudos. Convocando uma atenção às mínimas variações das matérias, sobretudo, as vegetais. Gosta de coletar materiais da natureza e, algumas vezes, os expõe nas mesas como se fossem páginas de um catálogo botânico. Suas criações, com frequência, tecem sutis e delicados encontros entre artes e ciências. Em *comentários sobre o jardim* Valéria dá vida nova às páginas do *Livro da Natureza*, de Fritz Kahn, e expõe esse trabalho, inclusive, como pequenas mesas ao invés de uma tela com moldura. Fazendo com que criemos uma relação direta entre o livro, a tela, a mesa e o chão.



Imagem 02 – Em cima, à esquerda, três fotografias das mesas de trabalho do Coletivo Brutus Desenhadores, à direita, em cima, uma fotografia da mesa de trabalho de Marli Wunder e, abaixo, a mesa de trabalho de Valéria Scornaienchi.

E o Coletivo *Brutus Desenhadores*, que agrega artistas e filósofos, tais como: Andréia Flores, atriz, professora e diretora de teatro; Wlad Lima, artista visual, atriz, diretora e dramaturga; Aline Folha, artista visual, aquarelista; Gigi; artista da dança e fotógrafa; Breno Filo, artista visual, desenhista; Maria dos Remédios; desenhista bruta e filósofa. O coletivo lança-se à mesa de trabalho para traçar e inventar novas narrativas para mundo e para si, coletivo que abre a mesa para rabiscar e curar o corpo mecânico, instrumental, demasiadamente humanizado para aderir a devires diversos. Sonhos são acionados, lembranças, atenção as ruas, as árvores, as criaturas humanas e não humanas. O material usado pode ser desde livros descartáveis, papéis de pão, folhas de árvores, tecidos, fotografias, linhas, até canetas, pincéis, tintas e lápis. A arte do traço é ampliada para a cena, para a dança, para a escrita... As mesas são abertas no Teatro do Desassossego, cidade velha, em Belém do Pará.

Uma das primeiras mesas de trabalho que fizemos aconteceu em novembro de 2015, na Praça do Coco em Barão Geraldo, Campinas, com a participação do cineasta Sebastian Wiedemann e das artistas visuais Fernanda Pestana e Susana Dias. A proposta da mesa nasce da relação com o dossiê da *ClimaCom* sobre o tema da “Vulnerabilidade” ligado às mudanças climáticas. Para tratar desse tema nos inspiramos na filósofa da ciência Isabelle Stengers (2015) que diz que o que se apresentará como saída nos tempos de catástrofes será sempre vulnerável. Propusemo-nos a pensar em como ativar na mesa de trabalho a ideia de “potências frágeis”:

“Há uma fragilidade constitutiva das coisas-seres do mundo. Fragilidade como condição necessária para sua constante transmutação e composição. Somos frágeis, pois nossas formas são sempre formas em constante deformação. Tudo no mundo é metaestável. Dizer-se movimento afirmativo é dispor-se sempre ao encontro com uma certa instabilidade. Violência amorosa do outro que nos força a mudar. Uma semente cai de uma árvore, abre-se no chão e se torna uma casa abandonada. Um pequeno gesto pode fazer dela uma composição. Um corpo que se agacha, uma mão que a pega, coleta, insere numa série de relações. Gesto frágil – de se deixar afetar pelas coisas-seres do mundo e entrar em relação de composição com elas, em relação de material com elas. Uma semente, um resto no chão, na mão, uma potência de criação. Passagem sempre frágil de dar consistência, de fazer brotar forças no material” (WIEDEMANN, PESTANA, DIAS, 2015).



Imagem 03 – Fotografias Coletivo multiTÃO da mesa de trabalho realizada na Praça do coco, Barão Geraldo.

Levamos para a praça processos criativos nossos em andamento, com a ideia de não apresentar obras acabadas, mas convidar quem passava a fazer junto, a se engajar com os materiais: sementes, galhos, folhas, pedras, conchas, palavras, insetos, papéis, tecidos, canetas, gráficos, dados, nuvens, tufões, máquinas fotográficas...

Criamos uma estação de trabalho coletiva com três processos em andamento: *Bichário* propunha a criação de esculturas de insetos com os materiais coletados das árvores e inspirados em uma coleção de insetos em resina. Eram oferecidos fios de cobre, cola, fita crepe, massa de modelar, durepox e linhas para juntar os materiais. O desafio de montar os insetos envolveu os adultos em uma operação lenta e minuciosa, acompanhada de perto pelas crianças. Quando o inseto ficava pronto era levado para uma estação onde era fotografado e classificado, a partir de uma ficha entomológica fabulada, que propunha a descrição: do número da exsicata, do nome afetivo da espécie, da fragilidade da coleta, da medida improvável, da data imprevista e do local de potência. Em algumas esculturas, o papel milimetrado, que havia sido pensado por nós como um pano de fundo, um suporte para fotografar o inseto, tornou-se

também um material escultórico incorporado na criação do inseto. As criações nos fizeram pensar em como os animais são variações da matéria vegetal, em como todos temos uma parte vegetal que segue se transmutando em nossos corpos. Como uma espécie de chamado para a matéria seguir de metamorfoseando, inclusive nos processos artísticos.



Imagem 04 - Fotografias Coletivo multiTÃO da mesa de trabalho realizada na Praça do coco, Barão Geraldo.

Outro processo compartilhado foram as *Mandalas do clima*. Oferecemos discos de papel com mosaicos feitos com imagens associadas às mudanças climáticas: imagens de satélite, gráficos de aumento de temperatura, fotografias de florestas etc. O convite era para povoar as imagens com as sementes, galhos, folhas, pedras... formando uma mandala sobre o disco. Havia também a proposta de levar o disco para ser fotografado ao final do processo. As crianças se envolveram intensamente com essa atividade dando, inclusive, uma atenção especial aos sacos em que estavam os materiais coletados das árvores, como se já ali percebessem a potência da arte, nas próprias plantas e no gesto de coletá-las e dispô-las no chão. Com as crianças e as *Mandalas do clima* fomos convidados a pensar como o chão, o solo, é uma mesa de trabalho de animais e plantas. O lugar em que vivem, onde cultivam relações vitais, onde se está vivo, e não um mero pano de fundo inerte ou um suporte para a vida na Terra, e a “mesa de trabalho” é uma vivência desse tipo.



Imagem 05 – Fotografias Coletivo multiTÃO da mesa de trabalho realizada na Praça do coco, Barão Geraldo.

No último processo, *Espécies-palavras ao vento*, dispusemos na mesa pedaços de palavras que estão conectadas aos problemas das mudanças climáticas: *florest*, *verd*, *ão*, *nuv*, *estar*, *adapt*, *cal*, *futur*, *gia*... A proposta era criar novas palavras, um novo léxico para dizer do impossível do clima. Um novo léxico que convocasse uma escrita e uma leitura que não fossem apenas humanas, que introduzisse uma espécie de gagueira na língua, como diz Gilles Deleuze (1997) ao pensar com os procedimentos literários e a relação entre literatura e vida. Um modo como encontramos de lidar com o cansaço e a impotência que povoam as narrativas ligadas às mudanças climáticas. Amarrada a uma árvore dispusemos uma pequena lousa onde um texto dizia da proposta dessa “mesa de trabalho”: enfrentarmos o problema que as mudanças climáticas nos colocam de lidar com a extinção, não apenas de espécies, mas também da extinção de processos criativos. As pessoas eram convidadas a criar novas palavras e desenhá-las em bandeirolas de tecidos coloridos que seriam pendurados entre as árvores, para serem lidas como orações ao vento, ao futuro. Processo artístico e subjetivo são postos em conexão, formas de olhar a vida com outras lentes.

Nas mesas de trabalho trata-se de movimentar uma abordagem *mesopolítica* (STENGERS, 2008, n.p.) em que o foco não são as abstrações e idealizações, mas as técnicas, procedimentos e materiais, pois interessam as artes, ciências e tecnologias – com minúsculas e no plural – envolvidas em nos fazeres. As mesas convocam que a criação seja pensada não como algo extraordinário e raro, mas como perceptível a cada gesto, em cada passagem entremeios. Dão a chance de exercitarmos a atenção, percebermos como podemos ser afetados por diferentes práticas, materiais, procedimentos, lugares, modos de existir e sentir e como podemos inventar relações entre heterogêneos; de modo que surjam em nossas práticas com os materiais (seja o papel, a semente, a linha, o galho, o tecido, a concha, a fotografia, a pedra, a palavra...)

novas perguntas e proposições, novos gestos e movimentos, novas formas e forças, novas visualidades e sonoridades. Um aprendizado que diz respeito a deixar que os devires das matérias possam se manifestar e de que a comunicação possa acolher uma “multiplicação de perspectivas e influências” (VAN DOOREN, KIRSKEY, MÜNSTER, 2016, n.p.), possa dar atenção às modelagens e remodelagens que acontecem a partir de uma multiplicidade de partilhas de interesses, significados e afetos. As mesas acordam, também, uma percepção da criação para além da ideia dos humanos e suas criaturas e/ou obras, pedindo que os humanos se experimentem como materiais entre materiais, meios entre meios. Arte, assim, vem para a rua, atravessando as galerias, sendo essa arte que nos interessa em demasia.

Um importante movimento que floresceu nas mesas de trabalho foi o de acolher a catástrofe ao invés de negá-la ou fugir dela. Investimos na criação de novos meios de lidar com as catástrofes, de nos prepararmos para elas. Isso porque o que anunciam os cientistas com as mudanças climáticas é um conjunto de alterações dramáticas na vida na Terra, que afetarão humanos e não humanos de modo intenso e que exigem a criação de novas maneiras de viver junto. Buscando gerar, entre outras coisas, percepções de que estes *tempos de catástrofes*, como nomeia Isabelle Stengers (2015), passam também pela matéria papel e convidar a ensaiar saídas de uma aventura do pensamento triste, desvinculada do cosmos, *mesquinha e pessoal* (LAWRENCE, 1990), através das práticas artísticas em diálogos ativos com práticas científicas.

Com esses movimentos, as mesas se configuram como modos de combater uma espécie de xenofobia comunicante que se estabelece muitas vezes em relação às lógicas aberrantes e experimentais das artes (em oposição às ciências, por exemplo), e que excluem as vidas de papel-tela estrangeiras, impedindo que possam estar junto, coevoluindo, afetando e sendo afetadas, por outras lógicas. Nas mesas defende-se uma pequena e importante ideia: a de que a arte pública é aquela capaz de inventar conhecimentos conectivos, perspectivas relacionais, capaz de instaurar uma cosmopolítica de imagens, palavras, cena e sons.

Isso porque ganha força nas mesas a percepção de que os mundos são todos vivos, e de que para entrar em comunicação com eles – mantendo-os vivos e suspendendo a sentença de morte que atravessa as passagens das coisas-seres-forças-mundos ao papel – são necessárias as alianças de todos os tipos. Desde as alianças entre atores, instituições, campos de conhecimento, ou seja entre artes, entre as humanidades, as ciências biológicas, exatas e naturais e as artes, bem como alianças animadas por afirmações de outra natureza: a percepção de que podem existir artes, ciências, filosofias e técnicas envolvidas nas práticas de um biólogo, um fotógrafo, uma bordadeira, um professor, uma criança *Ticuna*, *Tupi-Guarani*, *Bantu* ou *Yoruba*.

Referências

- BUENO, Ramos Maria Lucia Bueno. Sociologia das artes visuais no Brasil. São Paulo: Senac, 2019.
- DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: da aventura de entrar em comunicação com um mundo todo vivo. *ClimaCom – Florestas* [Online], Campinas, ano 7, n. 17, Jun. 2020. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/susana-dias-florestas/> Acesso em: 01/08/2022.
- HARAWAY, D. O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas e alteridade significativa. Trad. Pê Moreira. 1a. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- LAWRENCE, D. H. Apocalipse. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1990.
- SOURIAU, Étienne. Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers. Trad. Sebastian Puente. 1a. ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.
- STENGERS, I. No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- STENGERS, Isabelle. History through the middle: between macro and mesopolitics. Interview with Isabelle Stengers. Interviewer: Brian Massumi e Erin Manning. Trad. Brian Massumi. *Inflexions*, n. 3, 25 de nov. 2008. Disponível em: http://www.inflexions.org/n3_History-through-the-Middle-Between-Macro-andMesopolitics-1.pdf Acesso em: ago. 2022.
- TSING, A. L. Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.
- WIEDEMANN, Sebastian; PESTANA, Fernanda; DIAS, Susana. Encontros com potências frágeis. *ClimaCom*. 2015. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/encontros-com-potencias-frageis/> Acesso em: ago. 2022.
- van DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. Estudos multiespécies: cultivando artes de atenção. Trad. Susana Oliveira Dias. *ClimaCom* [online], Campinas, Incertezas, ano. 3, n. 7, pp.39-66, Dez. 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2014/12/07-Incertezas-nov-2016.pdf> Acesso em: ago. 2022.

Das águas de rio/mar aos centros urbanos: Bené Fonteles e a instalação artista Encontro das águas I e II (1998-2013)

De las aguas de río/mar a los centros urbanos: Bené Fonteles y la instalación artista Encontro das Águas I y II (1998-2013)

Dóris Karoline Rocha da Costa

Universidade Federal do Pará
doriskrocha@gmail.com

Sávio Luis Stoco

Universidade Federal do Pará
saviostoco@ufpa.br

Ival de Andrade Picanço Neto

Universidade Federal do Pará
ivalneto01@gmail.com

Resumo

Este artigo tem por objetivo realizar a análise textual e contextual das instalações artísticas *Encontro das águas I e II*, de 1998 e 2013 respectivamente, realizadas de forma colaborativa com a participação de artistas de todas as regiões do Brasil, a partir da proposição e curadoria do artista visual Bené Fonteles, no contexto do *Movimento Artistas Pela Natureza*, do qual Fonteles é fundador e coordenador até o momento. Em sua primeira versão, a instalação ocupou as margens de um lago no centro de João Pessoa – PB, e em sua segunda versão, o Museu da República e o Jardim Botânico; ambos em Brasília – DF.

Palavras-chave: Bené Fonteles; Ativismo; Encontro das Águas; Movimento Artistas Pela Natureza.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo realizar un análisis textual y contextual de las instalaciones artísticas *Encontro das Águas I y II*, de 1998 y 2013 respectivamente, realizadas de forma

colaborativa con la participación de artistas de diferentes regiones de Brasil a partir de la curaduría del visual artista Bené Fonteles, en el contexto del *Movimento Artistas Pela Natureza*, fundado y, es hasta ahora, coordinado por Fonteles. En su primera versión, la instalación ocupaba los márgenes de un lago en el centro de João Pessoa – PB, y en su segunda versión, en el Jardim Botânico de Brasília y en el Museu da República, también en Brasília – DF.

Palabras clave: Bené Fonteles; Arte e ativismo; Arte Brasileira; Arte pública.

As intervenções artísticas voltadas para o ativismo socioambiental são manifestações contemporâneas de artistas engajados com o seu papel social e sua atuação enquanto artista-cidadão. Um destes importantes nomes da arte ativista no Brasil é o artista paraense Bené Fonteles, que tem um longo histórico ativista em seu percurso, iniciado na segunda metade da década de 1970, marcado especialmente pela fundação e coordenação do *Movimento Artistas Pela Natureza* (1987–, MAPN). Neste artigo, objetivamos analisar textualmente e contextualmente a ocorrência de duas intervenções homônimas realizadas pelo MAPN: *Encontro das águas I e II*. Para isto, faremos ainda uma fundamentação teórica para estabelecermos os conceitos e práticas ativistas na literatura, bem como um breve percurso da trajetória singular de Bené Fonteles no campo da arte ativista. Portanto, o artigo se divide em três seções, a primeira sobre o ativismo, a segunda sobre Bené Fonteles e a terceira sobre *Encontro das águas I e II*.

Artivismo e espaço público

Artivismo é um termo que surgiu na década de 1970 e se consolidou na década de 1980, sendo utilizado para identificar práticas artísticas ativistas contemporâneas, que se diferem de outras formas de arte política, especialmente por seu locus de ação: o espaço público. Entretanto, se distingue não apenas quanto ao seu locus, mas quanto suas características, que demonstram de forma muito bem articulada seu objetivo: afetar o público – as pessoas da comunidade em geral, estejam elas envolvidas ou não com o circuito de arte – sobre problemáticas coletivas da esfera socioambiental, a fim de intervir e provocar mudanças efetivas. Nesta seção, apresentaremos, portanto, os meandros do contexto histórico-artístico de seu surgimento, bem como suas características, para que possamos compreender a singularidade da instalação coletiva *Encontro das águas I e II*.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, ocorreu a polarização entre Estados Unidos e União Soviética, por conta da disputa pela dominância política e ideológica a nível mundial, denominada de Guerra Fria. Este cenário favoreceu o avanço do formato mais nefasto do capitalismo até então: o neoliberalismo. As consequências do avanço deste modelo ideológico são imensuráveis, tanto em nossas relações interpessoais, quanto em relação à dinâmica dos grandes empreendimentos e a destruição que causam no meio ambiente, o que certamente se refletiu na produção artística deste período.

Para explicitar as características do artivismo, que surge neste cenário, nos interessa destacar o efeito devastador da hegemonia alcançada pelo neoliberalismo no espaço público (DARDOT & LAVAL, 2016)¹. Minar progressivamente espaço público e, por consequência, a política,

deteriora as relações entre os seres humanos, formados na lógica neoliberal de mercado para serem empreendedores de si, que não conseguem mais se ver em cooperação com o outro, mas sim sempre em disputa *contra* o outro, dificultando qualquer forma de ação coletiva em prol da construção e manutenção desse espaço público.

Luis Ignacio García localiza, então, neste panorama o surgimento do ativismo, uma vertente de arte “com interesses muito diversos e até conflitantes”, em que o artista entende que sua função era precisamente restituir o vínculo social desintegrado pelo neoliberalismo individualizante (2013, p.31). Esta vertente, para García, é a “estética relacional² ou artista”, em que se realiza a arte para “fins de intervenção social imediata” (EXPÓSITO, 2013 apud ALADRO-VICO; JIVKOVA-SEMOVA; BAYLE, 2018, p.20). Os artistas, num movimento contra hegemônico, dedicam-se a reconstituição deste laço social, portanto sua ação será diretamente na esfera pública da sociedade e seus objetivos relacionados a problemas socioambientais coletivos, sejam em micro relações, como em bairros, regiões e comunidade, ou macrorregiões, como cidades, estados e países.

É justamente em resposta a esta nova sociedade individualizada, pois competitiva, que surgiu o movimento *Internacional Situacionista*, que se pauta nas práticas e escritos de Guy Debord, autor do livro *A Sociedade do Espetáculo* (1967), identificado por Miguel Chaia como um dos pontos de origem do ativismo (CHAIÁ, 2007). Debord realizou uma leitura crítica da sociedade capitalista, em que o espetáculo constitui o conjunto de relações do sujeito-capital. O consumo desenfreado deste sujeito alcança altos níveis de acumulação e uma das consequências disso é a deturpação da arte e da política. “O situacionismo aponta, assim, para a urgência da ação na sociedade e propõe não apenas a necessidade de superação da política, mas também da arte” (CHAIÁ, 2007, p. 9).

Enquanto a arte se tornava objeto de mera acumulação, a política se degradava em interesses privados e o espaço público se retraía cada vez mais, promovendo o sentimento tão atual de isolamento, de não pertencimento e de massificação. Tal degradação da esfera pública significa a degradação do que lhe constitui: a política, que se obscurece e que se torna tão somente a busca pelos mais divergentes interesses privados. O ativismo artístico herda os preceitos desta forma de fazer arte contra hegemônica, utilizando-se de estratégias relacionais e fora da lógica mercadológica.

Quanto às estratégias estéticas do *ativismo* identificamos características do processo de desmaterialização da arte a partir da segunda metade do século XX (LIPPARD, 2013), quando se abole o pressuposto do tradicional suporte na materialidade e ênfase no processo artístico. Das experiências de desmaterialização da arte, surge a Arte Conceitual e as noções de arte expandida, *happening*, performance (RAMÍREZ-BLANCO, 2021). Para Aladro-Vico, Jivkova-Semova e Bayle (2018, p. 11) “[...] os novos nomes para a arte, como performance, *happening*, *body art*, *land art*, videoarte ou arte conceitual, compreendem elementos essenciais do ativismo”, já que os artistas ativistas organizam suas ações a partir destas novas formas de arte, que herda, voltando-se para o espaço público, também “características da arte urbana, do situacionismo e do *grafitti*”.

Outra estratégia essencial para o ativismo é estabelecida em *Mapping the Terrain New Genre Public Art* (1995), onde Suzanne Lacy sistematiza, com um gradiente, a prática artista e o teor de suas ações. A explicação da autora apresenta, esquematicamente, de um lado extremo,

a esfera privada e, de outro, a esfera pública. Entre esta e aquela, dispõe-se, primeiramente, o pressuposto do artista experimentador, seguido do artista repórter, do artista analista e, o mais aproximado da dimensão pública, o artista ativista. Para Lacy, os artistas ativistas se munem de conhecimentos e práticas distintos dos que são comumente reconhecidos como integrantes do meio artístico:

Na tentativa de se tornarem catalisadores de mudanças os artistas se reposicionam como cidadãos-ativistas. [...] Para se posicionar em relação à agenda pública, o artista deve atuar em colaboração com as pessoas e com compreensão dos sistemas e instituições sociais. [...] Em outras palavras, os artistas-ativistas questionam a primazia da separação como postura artística e empreendem a produção consensual de sentido com o público. (LACY, 1995, p.177, tradução nossa)

Esses modelos de engajamento do público são eficientes apenas se encorajarem a complexidade de interação, do conceito e dos procedimentos que envolvem o ativismo. Portanto, levando em consideração o suporte teórico aqui estabelecido, se torna evidente que o ativismo é uma forma de arte colaborativa, relacional, efêmera e que surge das emergências de seu contexto social capitalista neoliberal. A arte ativista se concretiza no espaço público e na restituição do vínculo com o outro – atuando fora do mercado da arte e em um movimento contrário ao neoliberalismo individualizante, respectivamente – com o objetivo de afetar a audiência e promover mudanças imediatas na esfera socioambiental, ou seja, de intervir socialmente. Para isto, o *modus operandi* do artista ativista é se apropriar de linguagens visuais facilmente entendidas pelo público geral.

Artista-cidadão: Bené Fonteles e o ativismo

Em um levantamento anterior (STOCO; COSTA; PIKANÇO NETO, 2021) constatamos que Bené Fonteles não estava totalmente alheio aos processos artísticos ativistas, uma vez que, ainda na década de 1970, entrou em contato com o folheto *Pensamento Ecológico*, publicado pelo Movimento Arte e Pensamento Ecológico (MAPE), fundado e coordenado pelo artista espanhol radicado em São Paulo Miguel Abellá³. Além de conhecer o trabalho que Abellá vinha desenvolvendo a frente do MAPE neste folheto, Fonteles possui como referência também o manifesto de Joseph Beuys *Conclamação para uma alternativa global* (1979), rememorado pelo artista como parâmetro para o que ele vem a desenvolver como processo artístico posteriormente (FONTELES, 2021).

Para compreender brevemente o percurso do artista paraense Bené Fonteles, é necessário ainda explicitar sua movimentação no território brasileiro. Fonteles nasceu na cidade de Bragança, no interior do Pará; migrou ainda criança para o Ceará, e, já adulto, chega a Salvador, Bahia. Suas andanças no Nordeste o possibilitaram conhecer e perceber a existência de uma cultura diversa, de vários brasis.

A partir da Bahia a obra de Fonteles já passa a demonstrar os traços essenciais que ao longo dos anos, só se sedimentam: um trabalho dos mais criativos, expressado em linguagem escancaradamente

contemporânea e marcando compromisso com os problemas do nosso planeta. (COSTA, 2008, p. 359)

Suas primeiras ações artivistas, a gênese do que realizou nas décadas seguintes, são identificadas na década de 1970 na capital soteropolitana, como explicitado no trecho destacado anteriormente. Entretanto, é em Cuiabá, Mato Grosso, que Fonteles inaugura a mais expressiva ação de sua trajetória artivista: o Movimento Artistas Pela Natureza (1987-). Com a colaboração de mais de 200 artistas, museus, galerias, historiadores e críticos de arte, colecionadores de arte etc., Bené Fonteles promove o lançamento do movimento, no evento de abertura da 19ª Bienal Internacional de São Paulo⁴, com um cartaz proclamando-se “em defesa da natureza brasileira e em busca de uma consciência ecológica para o equilíbrio planetário”:

Lutamos pelo respeito às reservas indígenas, contra a ocupação indevida e irracional de toda a Amazônia e do pantanal Mato grossense; pela criação e preservação de parques nacionais; contra o funcionamento e instalação de usinas nucleares; contra o uso indevido de agrotóxicos na agricultura; a favor de uma reforma agrária urgente e justa; por rios limpos e ar puro; pelo alimento cada vez mais integral e livre dos artefatos químicos da indústria alimentícia; pelo mar com baleias e sem manchas de óleo ou demais detritos, principalmente atômicos.

Nossa consciência de cidadãos da terra sonha com uma sobrevivência mais digna, dos que ainda estão preparando o caminho dos que hão de vir.

Pela “arte viver com qualidade de vida”.

(MAPN, 1987, n.p)

A partir da fundação do MAPN⁵, Bené Fonteles esteve à frente de diversas ações coletivas realizadas em espaços públicos e/ou extramuros, que pautaram o ambientalismo e a defesa dos direitos indígenas, inferimos que as tais ações são indissociáveis da própria trajetória do artista, já que as bandeiras que Bené Fonteles levanta enquanto indivíduo serão as mesmas que o coletivo de artistas ativistas levanta durante estes anos de sua existência.

É durante a programação da Eco-92 no Aterro do Flamengo, da qual o MAPN fazia parte, que encontramos nas fontes documentais de época o primeiro registro de Bené Fonteles utilizando o termo artivista, que ficará marcado tanto para a história do movimento no Brasil, quanto para os que participaram da ação realizada ali. Fonteles faz um uso muito assertivo do termo ao levarmos em consideração todo o levantamento conceitual realizado na seção anterior, tendo em vista que o grupo agia de forma coletiva, em espaços públicos, com a finalidade de promover mudanças socioambientais, seja na comunidade ou em maiores escalas sociais, como conseguiram, por exemplo, ao pressionarem o governo federal para a criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães (1989).

As ações e conquistas do grupo são diversas e exemplificam um sólido percurso na seara da arte ativista no Brasil (STOCO, COSTA, PIKANÇO NETO, 2021), dentre ações, verificamos que existem aquelas extramuros e aquelas dentro de espaços institucionais, como no caso da importante exposição *Armadilhas Indígenas* (1989). Ademais, paralelo a isto, mas sem perder de vista suas motivações de artista-cidadão, Fonteles permaneceu atuando nos espaços

institucionais da arte, seja como expositor, como curador e/ou pesquisador, desenvolvendo uma poética que não se aparta da ecologia e do senso de coletividade holístico tão intrínseco à produção do artista.

Encontro das águas

Como colocado anteriormente, o Movimento *Artistas Pela Natureza* tem um sólido percurso dentro do escopo da arte voltada para o ativismo. Neste artigo, temos como foco de interesse duas instalações coletivas homônimas, realizadas em contextos diferentes, bem distantes em tempo de ocorrência e localidade. Trata-se de *Encontro das águas I e II* (1998, 2013), que nos interessam justamente por sua premissa de construção colaborativa em dois contextos distintos: às margens de uma lagoa no centro de João Pessoa em 1998, e a outra, já no século XXI, em 2013, no Jardim Botânico de Brasília e no Museu da República, também em Brasília – DF.

A relação dos seres humanos com a água era de interesse do MAPN desde sua fundação, como mencionado anteriormente. Entretanto, a partir de década 1990, intervenções direcionadas para combater a progressiva destruição das águas de rio e de mar se intensificaram⁶. Dentre tais intervenções, a primeira versão de *Encontro das águas*, instalada em 1998 às margens das águas do Parque da Lagoa, centro de João Pessoa. Trata-se de uma escultura móvel feita de canos de PVC, obra pouco explorada na fortuna crítica e historiografia a respeito de Fonteles.

Para esta obra, Bené Fonteles, a frente do MAPN, convidou artistas nativos da Paraíba para participarem da instalação, construída de forma coletiva entre seus pares. Colaboraram com a instalação os artistas Marlene Almeida, José Rufino, Alice Vinagre, Mario Simões, Fabiano Gonper, Murilo Campelo, Sandoval Fagundes entre outros. A escultura foi estruturada por canos de construção utilizados nas tubulações d'água, nos quais cada um destes artistas instalou objetos contendo pequenas porções de água partindo da proposição de Fonteles de que fosse coletada da nascente dos principais rios do estado. Da interação entre o objeto receptáculo com as águas, cujas origens eram simbólicas do local, nasciam os significados da obra coletiva. O texto de divulgação da escultura indicava: “Convidamos artistas paraibanos para criar objetos que tivessem as águas das principais nascentes do Estado da Paraíba como ponto de partida da motivação criativa” (FONTELES, 2008).

Esta escultura foi realizada no contexto de divulgação do lançamento do livreto/CD *H2O Benta* (1998), que trouxe um conjunto de músicas sobre a água criadas por diversos artistas brasileiros⁷, álbum cuja intenção foi dar suporte didático para ações de educação ambiental. Toda esta movimentação se deu em prol do cumprimento da Lei das Águas nº 9.433 de 1997, que institui a Política Nacional de Recursos Hídricos e criou o Sistema Nacional de Gerenciamento de Recursos Hídricos, regulamentando todo o processo de gestão dos recursos hídricos brasileiros.

As imagens presentes no livro sobre a trajetória de Fonteles *Cozinheiro do tempo* (2008) nos permitem entender esteticamente parte do que foi esta instalação. Trata-se de uma complexa estrutura tridimensional composta de formas prismáticas: no centro um paralelepípedo, nas laterais e no topo, pirâmides. As dimensões de *Encontro das águas I* são significativas,

proporcionalmente cerca de três vezes maior do que a escala humana, necessitando até mesmo de um andaime montado dentro da estrutura, conforme uma das fotos de registro, usado na construção das partes mais altas. Este formato, que vislumbramos por meio dos vértices de canos de PVC, nos remete a estruturas moleculares cristalinas ou de prismas cristalizados encontrados na natureza. Ou seja, sua leitura circula de um contexto prosaico da edificação atual para o contexto científico. Fonteles relata que esta é uma “estrutura móvel”, entretanto não fica evidente se refere-se ao fato de ser desmontável, que não ficará permanentemente naquele local, ou se, em si, a estrutura movimentava-se a partir da relação com o público.

Mais de uma década após *Encontro das águas I*, em 2013, a obra foi reeditada, já que as demandas socioambientais que envolvem a água permaneceram em pauta devido à falta de evolução das políticas públicas direcionadas para o uso sustentável e democrático dos recursos hídricos. Neste segundo momento, a instalação ocorreu em meio às mobilizações do *Ano Internacional de Cooperação pela Água*⁸, criado pela Organização das Nações Unidas em 2011, com o objetivo de

[...] promover ações em todos os níveis, incluindo através de cooperação internacional, com objetivo de alcançar as metas internacionalmente acordadas em relação a água na agenda 21, na declaração do milênio das nações unidas e o plano de implementação de Joanesburgo, bem como chamar a atenção para sua importância. (NAÇÕES UNIDAS, 2013, n.p)

Um dos motivos da criação de tal iniciativa foram as dificuldades que envolvem o compartilhamento de bacias hidrográficas entre mais de um país, o que se tornou um problema diplomático para as nações, necessitando de intervenções para tentar resolver o problema. Por isto, a relação entre água e cooperação foi ressaltada pela campanha da ONU. Esta não é a única problemática, como sabemos, as fontes hídricas estão sob constante degradação, seja pela poluição, pela destruição das matas ciliares dos rios e de suas nascentes etc., porém o problema envolve a esfera humana quando identificamos que há desigualdade de distribuição deste recurso, que é um direito básico. Tais mazelas se relacionam diretamente com a hegemonia neoliberal, que preza pela máxima performance dos estados-empresa, independente dos prejuízos socioambientais que isso cause.

Assim, neste escopo da luta artista contra o neoliberalismo, o MAPN, coordenado por Fonteles, realizou a segunda versão de *Encontro das águas*, em pelo menos dois locais no Distrito Federal, o que constatamos por meio de fontes no contexto da divulgação mencionando tanto o Jardim Botânico de Brasília, bem como o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República⁹ como locais para visitação, ocorrendo em dois períodos diferentes do ano. Novamente, a construção coletiva foi essencial para este “exercício criativo de cidadania”, reunindo diversos artistas, agora não apenas de um só estado, mas de todas as regiões do território brasileiro: André Santangelo (DF), André Nascimento (PA), Carlos Meigue (PA), Eliberto Barroncas (AM), Elyeser Szturm (DF), Gervane de Paula (MT), Glênio Lima (DF) José de Quadros (SP), José Rufino (PB), Lia do Rio (RJ), Luiz Gallina (DF), Maria Tomaselli (RS), Marlene Almeida (PB), Narcélio Grud (CE), Regina Vater (RJ), Rômulo Andrade (DF), Ronaldo Moraes Rego (PA), Selma Parreira (GO), Silvana Leal (SC), Talvez Mário Simões (PB), Ton Bezerra (MA), Xico Chaves (RJ) e Duarte (BA).

Do mesmo modo que a versão de 1998, os artistas foram convidados a criarem objetos que contivessem uma porção de água, porém desta vez não era necessário que esta água fosse estritamente das nascentes de uma bacia hidrográfica, possibilitando, portanto, que os artistas coletassem água, limpa ou suja, de riachos, igarapés, rios e praias do litoral pertencentes e que abarcasse todo território nacional. É interessante notar que nos folders de divulgação da obra, Fonteles aparece não como artista, e sim como curador, função que ele exerceu e exerce em diversas organizações de importantes exposições sobre arte brasileira, mas que, nesta obra, poderia ser entendido como artista proponente da obra coletiva, cuja premissa também foi a de um agregador da exposição e disposição de uma estrutura e de objetos artísticos no espaço expositivo interno ou extramuros.

Os objetos foram instalados em uma estrutura similar à primeira, mas de materialidade diferente, agora feita com tubos de metal pintados em azul, afixados nos vértices por porcas e parafusos. Apesar da semelhança em comparação à anterior, *Encontro das Águas II* é geometricamente mais simples, sendo composta por um paralelepípedo contando com duas pirâmides nas faces laterais opostas e uma na face superior. Não possuímos fotos em que a estrutura seja colocada em perspectiva a partir da presença do ser humano, entretanto os objetos se tornam pequenos a ponto de serem pouco identificáveis ao visualizarmos a estrutura metálica por inteiro. Por exemplo, a obra da artista Marlene Almeida possuiu o tamanho de 1,20m, mas na imagem fotográfica este objeto ocupou cerca de 1/4 da altura total da estrutura de *Encontro das águas II*, o que nos permitiu a noção de que a instalação teria cerca de 4,8m de altura.

O conjunto totalizou 23 objetos, um de cada artista, que poderiam ser por si próprios obras autônomas, com suas poéticas singulares, tendo em comum somente a presença da água das respectivas regiões de cada artista convidado. Porém, sozinhos, estes objetos não teriam a força discursiva contra hegemônica que sua montagem e composição coletiva carregam, convergindo em grau e medida com a proposta da ONU sobre água e cooperação, promovendo um inédito encontro das águas brasileiras para suscitar comparações e reflexões.

No livro *Água e cooperação* (2014), lançado pelo MAPN, houve uma preocupação de registro mais detalhado da obra, sendo assim, há fotos individuais de cada objeto, acompanhadas de um pequeno texto da proposição do artista. As criações singulares individualmente passaram por diversos enfoques, tais como a relação que existe entre água e vida, tempo, cura, sagrado, memória, união etc. Além disso, este grupo de artistas lançou luz aos problemas de suas respectivas comunidades e/ou regiões ressaltando a relação parasitária que o ser humano tem com a natureza, poluindo, como no caso o objeto do paulista José Quadros, que utilizou águas poluídas dos rio Pardo, Ipiranga e Tamanduateí dispostas em garrafas pet; do carioca Xico Chaves que, utilizando também o suporte de uma garrafa pet com água pela metade, mas cujo recipiente foi deformado pelo calor, grafou apenas help; além da catarinense Silvana Leal que, frente a um episódio de poluição de degradou uma área de cultivo de ostras na praia de Ribeirão, decidiu expor ostras atacadas por esta poluição dependuradas com vidrinhos de florais e águas, sugerindo a purificação deste ambiente degradado.

O ideal de ambientes cujas águas se mantêm preservadas foi abordado pelo maranhense Ton Bezerra nos dois filtros de vidro translúcido com águas marítimas e fluviais de seu estado. Também se trabalhou a queimada de florestas, como na obra de Glênio Lima, composta por um expressivo galho da espécie canela-de-ema queimada e sem vida apropriada artisticamente para que fossem pendurados tubos de ensaio com água da nascente do *rio Dois Irmãos* retiradas de uma área preservada na *Chapada Imperial*. O significado das águas para as culturas dos povos originários e tradicionais foi abordado tanto pelo amazonense Eliberto Barroncas, cuja proposta reuniu uma pequena rede de fibras vegetais da etnia *Tikuna*, acolhendo um alguidar de barro contendo as águas do rio Negro e Solimões, marco natural emblemático na identidade da capital Manaus; como pelo paraense Ronaldo de Moraes Rego, que apresentou uma esfera de vidro contendo as águas barrentas da Baía de Guajará que banha Belém e uma flor de miriti flutuante, artefato de raiz popular do município de Abaetetuba próximo à capital, em alusão à importância da vida ribeirinha.

No conjunto geral, houve muita utilização de símbolos corriqueiros de nosso dia a dia, como por exemplos materiais descartáveis de plástico, especialmente garrafas pet, mas também canos, torneiras, vidros e roupas. Tudo isso foi feito de forma abertamente contemporânea, sensível e esteticamente equilibrada, uns de forma mais cifrada e outros de forma mais direta, utilizando elementos coletados ou construídos para a ocasião.

Conclusão

As ações de Bené Fonteles à frente do MAPN são declaradamente e indubitavelmente artísticas, já que, conforme a fundamentação teórica apresentada neste artigo, têm características fundamentais da ocorrência da arte ativista ao longo da história. No entanto, trabalhos que se mostram de suma importância para a compreensão de sua perspectiva artística, são muitas vezes pouco lembrados em sua trajetória. Tais intervenções realizadas de forma coletiva a partir da proposta de Fonteles, demonstram o seu desejo de uma construção em rede, operando questões amplamente e rigorosamente nacionais em termo da amplitude, sendo uma singularidade que consideramos habitar sua prática artística pública.

Observamos em *Encontro das águas I e II*, o *modus operandi* da construção coletiva e cooperativa, em um espaço público, extramuros ou não, com a intenção de afetar a audiência para problemáticas socioambientais, neste caso, em relação à água. O trabalho orbita na dimensão pública mais enfaticamente pela presença e reunião de elementos que simbolizaram diversos contextos e ambientais aquíferos, mas também criou vínculos especiais com os espaços de instalação das duas versões das obras, tais como a coerência das águas na lagoa paraibana – no caso da primeira versão, e, na segunda, com o próprio *Ano Internacional de Cooperação pela Água*.

Notas

¹ Enquanto a política é essencialmente o modo pelo qual pessoas absolutamente diferentes se organizam em prol da construção e/ou manutenção de algo comum, essa se dá necessariamente no espaço público (ARENDT, 2016).

² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

³ A título de adensamento na compreensão do contexto da época e, também, para a compreensão da gênese ativista de Fonteles, destacamos que o líder do MAPE, Emílio Miguel Abellá, artista plástico e ecologista paulistano, é considerado precursor brasileiro na relação arte e ativismo, que se notabilizou pelas lutas no contexto da Usina Nuclear de Angra dos Reis, nos anos 70, contra a poluição e em favor da vida. Fonteles menciona o MAPE no cartaz de lançamento do MAPN em 1987 com a seguinte frase: “Nosso especial carinho ao Movimento Arte e Pensamento Ecológico e a Roberto Burle Marx”.

⁴ A exposição teve o tema Utopia versus realidade, que colocava o evento, de acordo com a compreensão e desejo da curadora-geral Sheila Leirner, socióloga da arte, em uma posição de distanciamento quanto à tradição asséptica das exposições modernas de arte. “Ao contrário das mostras comerciais, dos salões ou mesmo das exposições museológicas, que são ‘externas’ ou ‘alheia’ à produção artística, a Bienal conquista, finalmente, a prerrogativa de se orientar a partir e em meio à turbulência de valores nos quais a arte se origina” (LEIRNER, 1987, p.17).

⁵ A exposição teve o tema Utopia versus realidade, que colocava o evento, de acordo com a compreensão e desejo da curadora-geral Sheila Leirner, socióloga da arte, em uma posição de distanciamento quanto à tradição asséptica das exposições modernas de arte. “Ao contrário das mostras comerciais, dos salões ou mesmo das exposições museológicas, que são ‘externas’ ou ‘alheia’ à produção artística, a Bienal conquista, finalmente, a prerrogativa de se orientar a partir e em meio à turbulência de valores nos quais a arte se origina” (LEIRNER, 1987, p.17).

⁶ Eis os títulos de algumas ações e trabalhos realizados pelo MAPN sobre as águas: União dos Guardiões de Nascentes; Primeira Peregrinação pelo rio São Francisco; Carta do Rio São Francisco; Evento Das águas... O imaginário e fabuloso casamento de um rio com uma nascente; Mostra Emendando águas; I Encontro Arte-Ecologia – ECODRAMAS; Manifesto aos Rios de Água Suja; Instalação As Águas Sujas dos Rios Brasileiros; Lançamento dos Livretos Árvores e H2O Benta; II Encontro Arte-Ecologia – ECODRAMAS; Manifesto aos Oceanos de Água Suja; Instalação Oceanos de Águas Sujas; Evento Encontro das Águas; Eventos do Ano Internacional dos Oceanos; Peregrinação Caminho das Águas; Peregrinação Caminho das Águas.

⁷ Gilberto Gil, Egberto Gismonti, Xangai, Dércio Marques, Tetê Espíndola, Luli e Lucina, com lançamento na 1ª Conferência Nacional de Educação Ambiental em Brasília em 1998. (FONTELES, 2014)

⁸ https://www.un.org/waterforlifedecade/water_cooperation_2013/iywc_and_wwd.shtml#:~:text=2013%3A%20International%20Year%20of%20Water,International%20Year%20of%20Water%20Cooperation.

⁹ Na ocasião do museu, estava ocorrendo a exposição “Acqua 21: água e cooperação no século XXI”.

Referências

- ALADRO-VICO, E.; JIVKOVA-SEMOVA, D.; BAYLE, O. Artivismo: um nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. Revista científica de comunicação e educação comunicar, n. 57, v. XXVI, pp. 09-18, out. 2018.
- BEUYS, Joseph. Conclamação para uma alternativa global. Gilberto Calcagnotto (trad.). São Paulo: Dossiê do artista - Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. 1979.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CHAIA, Miguel Wady. Artivismo - Política e Arte Hoje. Aurora, São Paulo, n. 01, 2007, pp. 9-11. Disponível em: n. 1 (2007) (pucsp.br). Acesso em: 14/06/2021.
- COSTA, Maria de Fátima. Um artista cidadão/um alquimista do ser. In: FONTELES, B. Cozinheiro do Tempo. Brasília: O Autor, 2008.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Ed. Boitempo, 2016.
- EXPÓSITO, Marcelo. La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. Revista de Artes Visuais Errata, Bogotá, nº 07, p. 16-27, nov. 2013. Disponível em: <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas>. Acesso em 08/06/2021.
- FONTELES, B.; RIBEIRO, S.; CATALÃO, V. Água e cooperação: reflexões, experiências, alianças em favor da vida. 1. Ed. Brasília: Ararazul - Organização para a paz mundial editora, 2014.
- _____. Cozinheiro do Tempo. Brasília: O Autor, 2008.
- _____. Entrevista concedida a Sávio Luis Stoco, Orlando Franco Maneschy e Dóris Karoline Rocha da Costa. Belém, junho. 2021.
- FUREGATTI, Sylvia. Contribuições de Joseph Beuys para a base formativa da arte pública atual. In: Anais do 21º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.
- GARCÍA, Luis Ignacio. Dissensus communis/espectropolíticas de la imagen. Revista de Artes Visuais Errata, Bogotá, nº 07, p. 28-58, nov. 2013. Disponível em: <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas>. Acesso em 08 jun. 2021.
- GUTIÉRREZ-RUBI, Antoni. Artivismo: el poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo. Barcelona: Editora UOC, 2021.
- LACY, Suzanne. Debated territory: toward a critical language for public art. In: LACY, Suzanne. Mapping the Terrain New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995, pp. 171-185.

NAÇÕES UNIDAS. 2013: International Year of Water Cooperation. Disponível em: <https://www.un.org/waterforlifedecade/water_cooperation_2013/iywc_and_wwd.shtml#:~:text=2013%3A%20International%20Year%20of%20Water,International%20Year%20of%20Water%20Cooperation>. Acesso em: 12/08/2022.

MOVIMENTO ARTISTAS PELA NATUREZA. Cartaz de Lançamento do Movimento Artistas Pela Natureza.

STOCO, Sávio Luis; COSTA, Dóris Karoline Rocha da; PIKANÇO NETO, Ival de Andrade. Movimento Artistas Pela Natureza: "ativismo" e causas ambientalistas e indígenas no Brasil (1980-). Disponível em: <<https://www.sbs2021.sbsociologia.com.br/arquivo/>

Escombros poéticos: relato de experiências em processo

Rumbos poéticos: relato de experiencias en proceso

Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães

Universidade Federal do Pará
anadeleufpa.br

Andreza Karoline Costa dos Santos

Universidade Federal do Pará
a.andreza.karolyne@gmail.com

Resumo

Este artigo visa descrever etapas, concluídas e em andamento, de atividades do projeto de extensão *Arte Pública em Ação*, pautadas em oficinas e atividades que aprimoram olhares de artistas para o perceber o espaço urbano e compreender como potencializador para seus processos de criações poéticas, utilizando os escombros como principal elemento da composição artística. A busca pela ressignificação deste material tão presente e exposto em nossa sociedade, tem o intuito de proporcionar a reflexão sobre a mudança da paisagem, a memória, a efemeridade, expressões simbólicas e afetivas, entre outros temas, além de gerar inquietações no pensar e transformar escombros da cidade em arte para a própria cidade.

Palavras-chave: Arte Pública; Cidade; Escombros; Experiências; Poética.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo describir etapas de actividades del proyecto de extensión *Arte Pública en Acción*, a partir de talleres y prácticas que mejoran las perspectivas de los artistas para percibir el espacio urbano y comprender cómo potenciar sus procesos de creación poética, utilizando los escombros como elemento principal. de arte composición artística. La búsqueda de la resignificación de este material tan presente y expuesto en nuestra sociedad, pretende aportar una reflexión sobre el cambio del paisaje, la memoria, lo efímero, las expresiones simbólicas y afectivas, entre otros temas, además de generar inquietudes en el pensamiento. y transformando los escombros de la ciudad en arte para la ciudad misma.

Palabras clave: Arte publico; Ciudad; Rumbros; Experiencias; Poética.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é baseada nas experiências investigativas na área de Artes, como produção artística/estética que surpreende, desestabiliza, enfatiza a potência do gesto poético de propiciar ampliados caminhos de pesquisa, quebrando a rotina do pensar do artista e o fazer-se Arte. Materializando os escombros (entulhos, ruínas, restos, destroços, lixos), as criações desviantes tornar-se-ão objetos de expressão do artista, a fim de perceber por meio das práticas-reflexivas emergentes da captura desta fluidez no processo de criação artística, as inúmeras possibilidades de conexões que podem ser estabelecidas com base nas imersões poéticas e (des)construções de perspectivas. A ideia, o conhecimento então se fragmentam, geram acúmulos e questões dentro do espaço íntimo e expositivo do artista, que posteriormente se transformam e geram novos conhecimentos.

A metodologia desta pesquisa poética, está pautada na A/r/tografia, que é uma prática investigativa que desafia as formas conservadoras de pesquisa, criando formas híbridas, habitando entrelugares e instaurando aberturas conforme ressalta Rita Irwin e Belidson Dias (2013). A/r/tografia nasceu dentro da Pesquisa Educacional Baseada em Artes – PEBA, devido à necessidade que os pesquisadores tem de encontrar métodos e metodologias que trabalhem com todas as dimensões da Arte como processo educativo. A/R/T é uma metáfora para: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita/representação).

Os a/r/tógrafos instigam os pesquisadores a repensar suas múltiplas subjetividades: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador) e *Teacher* (professor), não como identidades isoladas e sim como entidades, que se “multiplicam, se entrecem e se complicam” (SPRINGGAY; LEGGO; GOUZOUASIS, 2008, p. 37). Portanto, é uma busca pela aproximação entre o fazer artístico e o fazer acadêmico, onde é possível desenvolver formas alternativas de conhecimento em Arte, que os formatos tradicionais de pesquisa não conseguem abarcar.

Realiza-se investigações dos processos de construção subjetivas que levam às criações poéticas do artista, especialmente com participantes que sejam graduandos ou graduados do curso de Artes Visuais (bacharelado e licenciatura), da Universidade Federal do Pará (UFPA), Campus de Belém/PA, e artistas em geral que queiram participar do processo, onde farão uso de escombros em atividades de criação poética visual, como exercício de suas práticas-reflexivas em arte sobre o mundo que o circunda. Este processo de emergir e ressignificar, integra a percepção de si e da sua desconstrução enquanto artista-pesquisador-professor, diante de questionamentos acerca da mudança de paisagem, a memória, a efemeridade, expressões simbólicas e afetivas, sendo fonte geradora de novas e potentes questões de conhecimento em Arte.

O artista é imerso no constante caos, e ao mesmo tempo que é o criador, também é funcionário da arte mutabilizante, inconstante e volátil, num espaço onde criar torna-se uma necessidade inquietante e gritante de tradução de si e do mundo que observa. Logo, um método tradicional de pesquisa não abrange essa complexidade e muito menos deve torná-la menos complexa, a arte não existe para ser controlada ou controlar a mente, e sim para expandi-la, e é neste viés que emerge a ideia de tornar-se fazendo Arte.

PROJETO DE EXTENSÃO ARTE PÚBLICA EM AÇÃO

O que é a realidade sem a energia deslocadora da poesia?

(René Char)

Este reconhecimento de que somos capazes de criar saberes em Arte, emerge de estudos e ações de intervenções artísticas que desenvolvemos no projeto de extensão “Arte Pública em Ação”, do PIBIPA (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística – do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da UFPA, coordenado pelo Profº Dr. Ubiraélcio Malheiros, na UFPA. No projeto é possível observar e sentir a necessidade de criarmos conhecimentos em Arte por meio de experiências emergentes das práticas estéticas, artísticas, culturais, reflexivas e poéticas de criação, realizados com e para discentes artistas-pesquisadores da UFPA (a priori), constituindo juntos, formas mais criativas de interagir, construir e expressar o conhecimento em arte do espaço público para o público.

O projeto considera o estudo da percepção do ambiente urbano, como fonte capaz de gerar propostas potentes de ação e transformação na paisagem e na vida urbana. Pensando nisso, é que em 2021, tivemos algumas atividades desenvolvidas pelo projeto, durante o Estágio em Ensino das Artes Visuais/ Ensino Fundamental, disciplina do curso de Licenciatura em Artes Visuais, que resultaram na produção de um artigo¹ de experiências, que relata o processo de criação de obras artísticas pelos alunos da escola, a partir da ação de coleta de resíduos sólidos na praia de Outeiro, idealizado pela bolsista atual do projeto de extensão. A ação foi realizada pela mesma juntamente com alunos e profissionais da Educação de Jovens, Adultos e Idosos (EJA), da FUNBOSQUE, nas aulas de Arte Visuais, contando com a colaboração de voluntários do projeto de extensão *Conecta Década* (Oceanografia – UFPA) e alunos do curso de Artes Visuais da UFPA.

Em seguida, movidos pelo instinto de investigação de artista-pesquisador-professor, houve a necessidade de trabalhar mais a fundo com os materiais gerados pela sociedade, juntamente com outros artistas, a fim de envolvê-los mais nas atividades do projeto, para que os mesmos pudessem visualizar o projeto como caminho para potencializar e desenvolver suas próprias experiências artísticas/estéticas/culturais e poéticas em arte. E ao caminhar e praticar o olhar mais atento ao espaço urbano que nos circunda, é que visualizamos os escombros de construções, reformas, entulhos, lixos em grande escala, por quase toda parte, e pouco notado ou apenas ignorado pela maioria dos participantes. Remetendo a ideia de abandono, descaso, solitude, perda, e muitos outros temas que instigam uma reflexão mais profunda sobre o material e a relação que podemos ter com ele, tornou-se agora um objeto de estudo/ pesquisa poético.

Com isso, elaboramos e promovemos uma oficina para desenvolver pelo projeto, intitulada *Escombros Poéticos*, que focou em provocar os artistas/discentes/pesquisadores a perceberem o espaço externo que os circunda e voltar seu olhar para os escombros, provocando-os a realizarem criações expressivas de suas impressões poéticas a partir de um material com o qual não estavam familiarizados (propositalmente), para que os mesmos se desafiassem a olhar não apenas para o mundo que o cerca, como também para dentro de si, numa poética que necessita ser questionada, com fronteiras fluidas da intertextualidade onde planos são

heterogêneos, pensados a partir do desmoronamento da interioridade do pensamento. À medida que nos envolvemos em nossos ambientes de aprendizagem, chegamos a novos entendimentos, e é aqui que precisamos reconhecer quando a emergência acontece e quando é possível. O resultado das experiências não tinha o intuito de buscar respostas, mas sim, provocar inquietações do artista, para que o mesmo repensasse seus processos de criação e vendo que podem gerar fontes infinitas de conhecimentos a partir do estudo de poéticas emergentes da cidade.

Logo mais, fomos convidados a ministrar uma segunda oficina para alunos do projeto de *Extensão Ruy Barata*, composto por alunos dos cursos de graduação em Artes Visuais e Multimídia, e após essa experiência, fomos instigados a explorar mais os possíveis caminhos da pesquisa em Arte, voltados para essas expressões poéticas que emergiram de forma eloquente e inspiradora, não apenas para promover ações de intervenções de Arte Pública, mas também, como descobrimos mais tarde, através de pesquisas que pudessem traduzir o que se busca como extensão às ações, compreender o processo de *intravenção*, conceito que Rita Irwin (2022) explana como o surgimento de um evento, uma abstração vívida deste que o torna qualitativamente mais intenso, tratando-se de uma forma contínua de pensar sobre a emergência, como um espaço de potencial. Portanto, os conceitos de *intervenção* e *intravenção*, demonstram a amplitude e a profundidade, a urdidura e a trama, a rede de linhas de fuga que se desenvolvem quando as ideias podem emergir por meio da geração rizomática, entendida por Deleuze (2007), que percebe outra forma de diferença interna como sendo dentro de si mesmo, existindo como uma intensidade na vida de um indivíduo, que pode refluir e fluir, porém, é contínua – chamamos isso de *intravenção*. Esse processo de diferenciação, segundo Deleuze, entendido como multiplicidade, não pode ser quantificado e também, devemos resistir a descomplexá-lo, o que significa que eles devem permanecer complexos.

ESCOMBROS POÉTICOS – SEMANA DE CALOURES 2022 (UFPA)

A oficina experimental e pioneira de “*Escumbros Poéticos*”, foi realizada nos estabelecimentos da Faculdade de Artes Visuais (FAV), na Universidade Federal do Pará (UFPA), no dia 17 de março de 2022, o qual tivemos a presença de docentes da instituição, calouros e discentes veteranos de Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado). A oficina foi organizada e ministrada pela bolsista do projeto em questão, graduanda em Artes Visuais (UFPA/Licenciatura). Esta primeira atividade da sequência dos *Escumbros*, foi importante para realizar a primeira sondagem dos artistas/discentes e compreender seu contato com o espaço citadino, colocar em diálogos as questões sobre o que é Arte Pública, qual o conhecimento e experiência que traziam acerca deste assunto, e trabalhar o olhar para a cidade para além do espaço, mas como matéria para se apropriar, dialogar e fazer arte, além de apresentar o projeto de extensão como mobilizador destas atividades.



Imagem 01 – Registro da oficina Escombros Poéticos – Semana de caloures 2022 (UFPA). Foto: Keven Magalhães.

Com isto, realizamos um momento de imersão, traçando um breve diálogo (Imagem 1) com os participantes a respeito dos escombros que encontramos pela cidade, ao nosso redor, no cotidiano, pensar sobre as casas abandonadas, destruídas, sobre as ruínas, pensar sobre a ação do tempo, sobre nossa história, cultura, e sobre nós mesmos, como seres efêmeros, e convidando-os em seguida, a lerem alguns poemas que serviam de gatilho de ressignificação do olhar sobre a matéria. Os textos selecionados para este momento foram: “Resíduo”, da obra literária “A Rosa do Povo”, por Carlos Drummond de Andrade, e “Acrobata da Dor”, publicado no livro Broquéis (1893), por Cruz em Sousa.

Ao se permitirem mergulharem nestas experiências de criação poética visual (Imagem 2), utilizando um material pouco tradicional, e vendo a possibilidade de ressignificar os escombros, fazendo emergir intervenções artísticas que dialoguem com o nosso tempo-espço, em um processo de integração entre a palavra, o corpo e o objeto, é que se teve um resultado além do esperado, pois não foi apenas um reflexão sobre o espaço urbano e o entulho gerado pelas pessoas, mas também foi um significativo processo de trabalhar o próprio olhar poético do artista, que sai da zona de “conforto” dos desenhos e pinturas tradicionais, e se desafia a pensar diante um material com o qual nunca havia trabalhado antes, é um incômodo e inquietação que geraram novos olhares e reflexões potentes nesta primeira atividade.



Imagem 02 – Registro da oficina Escombros Poéticos – Semana de caloures 2022 (UFPA). Foto: Keven Magalhães

Na oficina obtivemos resultados de obras para instalações e performances, uma das performances inclusive, realizadas pela discente que ministrou a oficina, encerrou as atividades fazendo reflexão são como os artistas são acrobatas nesta vida, tendo que conviver com seus desafios diários, suas lutas reflexivas, bloqueios criativos, mas ainda assim, tendo que manter a postura diante a sociedade e seu ofício, e como podemos utilizar e nos apropriar do espaço que nos circunda. A performance foi realizada no espaço cultural externo da FAV, onde a artista/ discente pegou sua obra – uma telha abandonada, a qual limpou, pintou um coração anatômico humano e envolveu com uma lã preta – subiu em uma superfície mais elevada e lançou para os altos sua obra, a qual rodopiou pelo ar. O resultado foi um estilhaçado da obra *Acrobata da dor* (Imagem 3) pelo chão cinza, o qual todos os participantes ajudaram a artista a recolher seus “caquinhos”. Todas as obras estão guardadas na sala de pintura da instituição, e serão expostas em sarau aberto na próxima programação organizada pelo projeto de extensão.

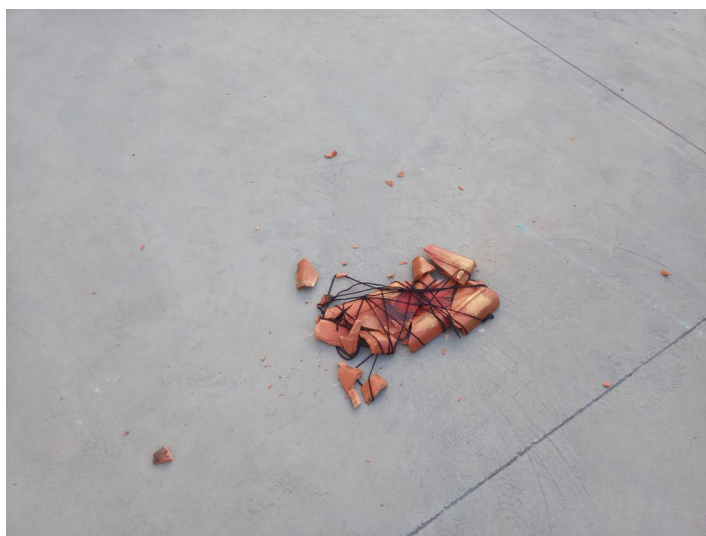


Imagem 3 – Performance da obra “Acrobata da dor”, técnica mista utilizando escombros, por Andreza Karoline, resultado da oficina Escombros Poéticos – Semana de caloures 2022 (UFPA). Foto: Andreza Karoline.

ESCOMBROS POÉTICOS – RUY BARATA

Após a primeira oficina, recebemos o convite para desenvolver uma oficina no projeto de extensão *Prêmio Ruy Barata*, da UFPA, coordenado pela prof^a Isis Molinari, seguindo a ideia principal da utilização de escombros encontrados em espaços públicos, mas trabalhando com os textos de Ruy Barata. Tivemos a presença de um número maior de participantes, não apenas de Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) como também de Multimídia (Tecnólogo), assim, a metodologia seguiu os mesmos padrões da primeira, com algumas pequenas modificações, devido nem todos terem o mesmo nível de conhecimento das ramificações da Arte, então fomos contextualizando (Imagem 4) e sondando as diferentes realidades de contatos e interpretações de mundo ali presentes.



Imagem 04 – Registro da oficina Escombros Poéticos – Ruy Barara. Foto: Triz Oliveira.

Apesar da oficina ser de escombros, a obra não necessariamente precisava ser manifestada com os escombros, a ideia central era ativar o processo criativo, pensante, imaginativo sobre a percepção do espaço e a concepção de escombros. Dito isto, tivemos resultados mais diversificados e totalmente surpreendentes (Imagem 5).

Transitar e estabelecer conexões com outras áreas de conhecimento, ajudam a ampliar e fortalecer os caminhos que a Arte nos proporciona, e abraçar essas experiências afirmam nosso local de estudo/pesquisa, como potente fonte geradora de conhecimento em e sobre Arte.



Imagem 05 – Registro da oficina Escombros Poéticos – Ruy Barara. Foto: Triz Oliveira.

REFLETINDO

O que iniciou com uma ação de intervenção artística/estética/poética com resíduos coletados na praia, que tinha intuito de provocar reflexão sobre a paisagem urbana, desdobrou-se em outras pesquisas e aprofundamentos surpreendentes nestas experiências de criações poéticas visuais, de intervenção artística que dialoga com o nosso tempo e espaço, em processo de integração entre a palavra, o corpo e objeto. São artistas-pesquisadores-professores que compartilham e dialogam sobre seus processos de introspecção, experiências, em momentos que por vezes não são muito explorados ou proporcionados pelos e para os artistas em formação acadêmica, e o que percebemos é que essas práticas e momentos são extremamente importantes, pois devido o tempo a ser cumprido nos espaços acadêmicos para o ensino da matriz curricular, por vezes acaba “modelando” o artista dentro de parâmetros de pesquisas que não lhes representam, traduzem, mas que se fazem necessárias para concluir sua formação, e quando estes alunos são convidados a partilhar essas experiências, percebemos que temos muitos artistas que estão frustrados, desmotivados, inseguros ou desacreditam sobre seus próprios processos de criação, e ao invés de explorarem caminhos alternativos para desenvolverem suas poéticas, entendê-las também como processo de pesquisa em Arte, acabam sendo induzidos (mesmo que involuntariamente) a pensarem arte dentro de padrões científicos e métodos padronizados, machucando assim sua essência.

É oportuno lembrar que:

“[...] grande diferenciação a fazer entre arte e ciência, é que a arte remete ao mundo dos valores e não diretamente ao dos feitos, como a ciência. [...] na arte, o artista segue ou inventa um certo número de regras que lhe permitem criar uma visão de mundo singular.” (REY, 1996, 83).

Na mesma linha de pensamento, Diederichsen ressalta que:

[...] criar perspectivas poéticas é também possibilidade de instaurar outras formas de política, [...] que parta do questionamento do que somos para que possamos vir a ser de outros modos, em nossas formas de pesquisar e de educar. (DIEDERICHSEN, 2019, p.67)

Então, vale salientar que o que propomos aqui é a abstração do conhecimento teórico-prático das pesquisas em Arte, de seu emergir poético como conhecimento que pode rasgar horizontes, vislumbrar saídas e outras possibilidades de mundo. Considera-se criatividade um potencial inerente ao homem e a realização desse potencial uma das suas necessidades, onde de fato, criar e viver se interligam (OSTROWER, 2014, p.5). O espaço de emergência é onde não há ponto final, exceto para investigar as noções de interesse. A emergência é uma busca por conhecimento que não se baseia no desenvolvimento de uma compreensão mais precisa de uma realidade concluída, em vez disso, a busca pelo conhecimento é mais complexa e constitui formas criativas de interagir. Em outras palavras, não se trata de se adequar a uma estrutura de conhecimento existente, mas de criar conhecimento por meio de uma experiência de emergência. À medida que nos envolvemos em nossos ambientes de aprendizagem, chegamos a novos entendimentos.

Dito isto, é que se pensa em avançar nesta pesquisa em Arte, calcando nos caminhos dos *Escombros Poéticos*, investigar e criar outros desdobramentos, explorando as possibilidades de criações, imersões e experimentações poéticas, artísticas e estéticas como forma de ampliar, conceber, pensar e (re)significar os resultados obtidos destas investigações. Esses movimentos (im)previsíveis com a metodologia a/r/tográfica, oportuniza versos e reversos que poetizam o processo investigativo, onde suas práticas, tanto empíricas como teóricas, “[...] visitam e recriam, através do ato artístico, as dimensões do humano e do inumano, do conhecido e desconhecido, acolhendo a incompletude e a incerteza.” (DIEDERICHSEN, 2019, p.67)

Com intuito de analisar a (des)construção das práticas-reflexivas de criação, com base na investigação em arte, que possibilitem criações poéticas desviantes, é que o projeto está trabalhando formas de explorar e/ou criar caminhos para o fazer artístico, criando devires e propostas poéticas a partir dos escombros. Para isto, pretende-se promover mais 2 (duas) oficinas/experiências de criações poéticas de ressignificação e desdobramentos de escombros: "Escombros Poéticos", "Caos poéticos e o imaginário fantástico". Com estas atividades pretende-se abstrair e coletar registros de experiências durante os processos, e transformar em conteúdo teórico e poético dessas experiências-reflexivas, organizadas em relatos com os participantes, para confecção de um livro de artista poético, culminando em apresentações artísticas e exposição dos resultados realizados pelos artistas-pesquisadores-professores em espaços públicos.

DESDOBRAMENTOS POÉTICOS

... as maneiras de encarar uma mesma coisa são infinitas...

E são essas diversas estradas que poderão nos abrir novas consequências.

(B. PASCAL)

Partindo da premissa dos escombros, as etapas seguintes desta pesquisa se concentraram principalmente nas experiências de criação, sendo impulsionada a dar continuidade às oficinas de *Escombros Poéticos*, que será ministrada pela artista e bolsista do projeto, que idealizou a proposta do projeto. Por ter tido a vivência em ações anteriores, e notado que estabelecendo conexões entre as fronteiras de saberes resultam em magníficas e singulares experiências, é que a artista pretende investigar as possibilidades de fundir e desenvolver essas ações juntamente com professores e alunos de Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado), dentro da UFPA e de acordo com seu desenvolvimento, expandir para os espaços externos à Universidade, estabelecendo assim, o diálogo com a missão da UFPA que gera, difunde e aplica o conhecimento no campo das Artes e das diferentes formas do ensino e da extensão. Entendemos isso também como forma de apropriação do espaço público, e fazendo deste local seu ambiente de criação.

Devemos frisar, que haverá experiências ou ações que antecederam às oficinas de “Escombros Poéticos”, que será o “Imaginário fantástico”, que será uma experimentação prática de extensão, resultante de inquietações que surgiram das observações das práticas das oficinas de *Escombros Poéticos* anteriores, onde sentimos a necessidade de não apenas coletar/retirar os entulhos, escombros, e usá-los como material de criação, mas que o local do “vazio” que fica, fosse preenchido com algo que pudesse ser notado, percebido, modificando o olhar e levar a reflexão sobre o espaço. Este tipo de *insight* é justamente o que a A/r/tografia vem investigar, percebendo este vasto campo de possibilidades nas “lacunas”, espaços a serem investigados, explorados, experienciados, reinventados, visualizando essas lacunas como fontes conhecimento que emergem através das práticas poéticas, e só podem emergir se atuarmos neles, adentrarmos o universo pela *intraversão*, e externalizamos pela *intervenção*. A intenção desta soma para o desenvolvimento das oficinas, é para estreitar os laços entre artistas, para que possam perceber como seus trabalhos podem se fundir com outras práticas e espaços, oportunizando experimentações e desdobramentos de aplicação de suas poéticas, e assim criando novas poéticas.

O mergulho nesta experiência de criação visual, partindo da matéria física de escombros, coletados de locais públicos e periféricos de Belém, que serão realocados, preparados e ressignificados, contará com o diálogo direto das artes criadas em “Imaginário fantástico”, que passarão por tratamento e serão transformadas em arte digital, em paralelo às oficinas, por artistas colaboradores da área digital. Assim, teremos as criações digitais imagéticas fantásticas, insurgentes da cultura local em formato fantasioso digital, que serão utilizadas tanto no local da retirada dos escombros, através de lambes dessas artes, como na própria composição final visual de algumas obras, numa imersão artística que dialoga com o nosso tempo-espaço, em um processo de integração entre a arte da imagem virtual e o objeto físico, com intuito de (re)apresentar a paisagem com um olhar mais imaginativo, de lugar possível para o fantástico,

nos impulsionando a criar e imaginar novas formas a partir da matéria abandonada, esquecida, destruída e deformada. O resultado culminará em apresentação de obras contemporâneas, intrinsecamente conectadas às histórias e vivências de intervenção urbana e de olhar mais ousado, sobre as possibilidades de expressão e valorização do imaginário artístico digital e cultura local, que trabalham com uma poética pautada no caos que nos circunda.

A realização das oficinas *Escombros Poéticos*, contará com ações de coleta de escombros, pintura e colagem, pensada em ser realizada de forma coletiva, com alunos de Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) da UFPA e público geral (acima de 18 anos). Esta oficina contará com 4 (quatro) momentos: 1- Apresentação da proposta, imersão poética e diálogo com a artista e os processos poéticos; 2- Saída em grupo nas proximidades, a fim de observar a paisagem e coletar material para as obras que serão construídas, além de intervenção artística local da retirada deste material; 3- Produção de obras individuais com estes escombros, criações poéticas a partir das observações e experiências pessoais e as apreendidas na oficina, refletindo e ressignificando este material tão pertinente; 4- Conversa, partilha e produção de relatos de experiência dos saberes impulsionado e emergentes durante o processo. 5- Criação de livro de artistas, contendo os registros e relatos de experiência sobre os processos de criações; 6- Organização e divulgação de exposição; 7- Exposição do resultado das oficinas e publicação do livro de artistas, com realização de um sarau aberto e gratuito para discentes de Artes Visuais e comunidade em geral.

Esta ação e realização de oficina é importante para o processo de imersão poética da proposta num todo, pois as conexões e vivências partilhadas, acentuam as ligações afetivas com a cidade e os indivíduos que nela transitam. É uma experiência, como fora mencionado anteriormente, que busca uma reflexão crítica sobre a mudança da paisagem, da memória, da efemeridade, de expressões simbólicas e afetivas, entre outros temas.

Em seguida, após as ações do *Escombros Poéticos*, teremos o “Caos poético”, realizado por artistas e colaboradores, com ação de forma mais abrangente, onde será realizado uma sondagem local, estudo e esquematização de trajeto para paradas, coletas e intervenções, focando principalmente em bairros periféricos da cidade de Belém-PA, que são nitidamente expressões intensas do caos, seja no sentido literal, paisagístico, físico, visual, como no sentido mais “abstracional”, que engloba reflexões emocionais, psicológicas, críticas, culturais, de vivências que dialogam entre si.

As instalações serão dispostas no espaço da galeria da UFPA (sugestão de local - a definir) em pontos que respeitem um ângulo visual estudado antecipadamente e estrategicamente pelas artistas, a fim de que a união visual da disposição das mesmas no espaço, sejam percebidas pelos visitantes, como partes independentes que se integram visualmente para formação da imagem total de “raio”, para isto, será realizada marcações no chão da galeria, onde os visitantes poderão se posicionar para poder “enxergar” a forma do caos. Esta proposta é um convite à fundir-se ao urbano imaginativo, que move-se e permitir fazer parte deste caos poético.

Esta pesquisa considera o estudo da percepção do ambiente urbano, como fonte capaz de gerar propostas potentes de ação e transformação na paisagem e na vida urbana, abrangendo consciência ambiental, incluindo aí a preservação e memória afetiva transmitidos pela cidade, uma vez que ela, segundo Argan (1993), é um sistema de comunicação e informação. Assim, este trabalho além de gerar inquietações e reflexões acerca do material a ser utilizado,

também contribui para difusão de arte pública, que pode ser considerada um importante meio de comunicação, que em aliança com a arte vem se consolidando como “fala” da cidade que representa diferentes discursos ideológicos, que se espraiam pelo espaço urbano, informando sobre a história e vida na cidade. O trabalho aqui desenvolvido, pretende alargar os caminhos que ousam expandir as expressividades das artes, permitindo-se adentrar e explorar o caos, que também é reflexo das trajetórias do artista-pesquisador-professor, que por vezes trabalham no anonimato, e essa insurgência do caos se faz necessária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta proposta está em andamento, aguardado o retorno do período letivo deste semestre na UFPA, para dar continuidade nas produções experimentais que vem e vão para o espaço público, que já contou com algumas e significativas oportunidades de experimentação degustativas de como ela poderá se desdobrar-se ainda mais, como relatado anteriormente. As experimentações em ações de intervenção, desencadeiam formas ontológicas de investigação sobre o ainda incognoscível. Esta pesquisa explora o aprendizado através da experiência, criando novos potenciais, algo novo que não havíamos previsto, logo o resultado final, por mais que seja pensado para ser projetado da maneira como foi descrito, talvez sofra interferências e desvios, e se assim acontecer (o que é provável), devemos seguir os movimentos e caminhos que podem emergir durante a pesquisa. Em algum ponto teremos que nos render ao surgimento de um novo evento, pois nossos movimentos são afetados pelas mudanças, é reconhecer que o trabalho em arte nos muda e nós mudamos o olhar sobre o trabalho, pois somos este trabalho em arte, e mudamos conforme retornamos à experiência.

Nosso plano é fluído, e a ideia de promover um espaço para refigurar a arte, pensar, (des) construir o tudo e o nada, desafiar fronteiras, produzir a partir da quebra do estático, permitindo-se exprimir e imergir em saberes inesperados, é algo realmente poético, que coordena nossas experiências artísticas que não se permitem pontos finais, e sim um caminho de reticências/ possibilidades.

Notas

¹ Artigo “Artes Visuais na EJA: experiências com o ensino remoto no contexto do Estágio Supervisionado no ensino fundamental”, apresentado na XXX CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE/EDUCADORES DO BRASIL, em 2021.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edição 70, 1970.
- ALC NTARA, D. M. e S. de; BRITO, E. R. S. de; SANJAD, T. A. B. C. Azulejaria em Belém do Pará: Inventário arquitetura civil e religiosa século XVII ao XX. Brasília, DF: Iphan, 2016. 344p.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARONE, Tom; EISNER, Elliot. Arts based research. Los Angeles: Sage, 2012.
- BARTHES, Roland. Cultura y tragedia. Ensayo sobre la cultura, 1942.
- CARLSON, Marvin A. Performance: uma introdução crítica. Tradução: Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. – Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2009.
- COSTA, Laura da. Raio que o Parta! Assimilações do modernismo nos anos 50 e 60 do século XX e seu apagamento em Belém (PA). Dissertação de mestrado. UFPA, 2015.
- DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro, Graal, 1988, DESCARTES, R. Princípios da Filosofia. São Paulo, Hemus, 1968.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. O Ato de criação. Palestra de 1987. Trad: José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999
- DIAS, Belidson; IRWN, Rita. A/r/t/ografia Pesquisa Educacional Baseada em Arte. Santa Maria: Edufsm, 2013.
- DIEDERICHSEN, Maria Cristina. Pesquisa Baseada em Arte: criações poéticas desdobrando mundos. Palíndromo, v. 11, n. 25, p. 65-84, set – dez, 2019.
- EISNER, Elliot E. O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação.”. In: Currículo sem Fronteiras, v. 8, n.2, Jul/Dez 2008. p. 5-17.
- FAVARETTO, Celso. Trechos da palestra “Isto é arte?” gravada no ITAÚ CULTURAL em julho de 1999.
- FINK, E. A Filosofia de Nietzsche. Tradução: Joaquim L. Peixoto. Lisboa, Presença, 2006.
- MARINS, Imaculada Conceição Manhães. Um olhar sobre o perspectivismo de Nietzsche e o pensamento trágico. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2008 – Vol.1 – n. 2 – pp.124-141. Disponível em < <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/download/24139/13382>>, acesso em: 23 jan. 2019.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processo de criação. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. A sensibilidade do intelecto. 2. ed. Editora: Campus – Rio de Janeiro, 1998.
- _____. Acasos e criações artísticas. 2. ed. – Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.
- PASCAL, B. Pensamentos. Trad.: Sérgio Milliet, Coleção Os Pensadores, vol. XVI, São Paulo, Nova Cultural, 4ª edição: 1988.

PANTOJA, Maíra. A azulejaria com tendências modernistas enquanto patrimônio cultural da cidade de Belém: Padrões decorados e monocromáticos. UFPA, 2017.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. Porto Arte, Porto Alegre, v. 7, n. 13, pp. 81-95, nov. 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Porque é tão difícil construir uma teoria crítica?. Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 54, pp. 197-215, Junho, 1999. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Porque_e_tao_dificil_construir_teorica_RCCS54.PDF

SPRINGGAY, S; LEGGO, C; GOUZIUAIS, P. Being with A/r/tography, Rotterda. Sense Publishers, 2008.

Arte urbana, pública e a experiência digital: estudo de caso da atuação do Coletivo Coletores na cidade de São Paulo

Arte urbano, público y experiencia digital: estudio de caso de la actuación del Colectivo Coletores en la ciudad de São Paulo

Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes

Universidade de Brasília
anaavelar@unb.br

Aline Alessandra Ambrósio da Silva

Universidade de Brasília
ambrosio.alinealessandra@gmail.com

Ana Carolina Roman Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais
ana.roman.rodrigues@gmail.com

Thiara Grizilli

Universidade do Porto, Portugal
thiaragrizilli@alumni.usp.br

Resumo

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre as artes digitais na cidade contemporânea, resultado do encontro entre a Academia de Curadoria e o Coletivo Coletores. A Academia de Curadoria é um grupo de pesquisa em arte e curadoria que vem se dedicando ao estudo das questões mais atuais em torno do digital e suas relações com a curadoria, realizando mostras virtuais e ações educativas através das mídias digitais. O Coletivo Coletores atua na cidade de São Paulo desde 2008, desenvolvendo ações artístico-pedagógicas em estreita relação com os movimentos sociais e culturais da cidade. A análise das intervenções digitais do Coletivo no espaço público parte do entendimento de cidade contemporânea enquanto espaço de disputa dos territórios físicos e discursivos, assim como o são os espaços virtuais no contexto pós-digital e pós-pandêmico.

Palavras-chave: arte pública; artes digitais; Coletivo Coletores; curadoria; intervenções.

Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre las artes digitales en la ciudad contemporánea, resultado del encuentro entre la "Academia de Curadoria" y el "Coletivo Coletores". Academia de Curadoria es un grupo de estudios en arte y curaduría que se ha dedicado al estudio de los temas más actuales en torno a lo digital y la curaduría, realizando exposiciones virtuales y acciones educativas a través de medios digitales. El Coletivo Coletores actúa en la ciudad de São Paulo desde 2008, desarrollando acciones artístico-pedagógicas y una estrecha relación con los movimientos sociales y culturales de la ciudad. El análisis de las intervenciones digitales del colectivo en el espacio público parte de la comprensión de la ciudad contemporánea como espacio de disputa de territorios físicos y discursivos, como lo son los espacios virtuales en el contexto post-digital post-pandemico.

Palabras clave: arte pública; artes digitales; Coletivo Coletores; curaduría; intervenciones.

Introdução

Aproximar as artes digitais à arte pública é um exercício que requer uma articulação sobre o significado da esfera pública nos dias de hoje; o contexto – e dimensão – da cultura digital na qual estamos imersos e também os limites do sistema artístico tradicional.

Partimos, neste artigo, de um exemplo de integração entre as dimensões da intervenção urbana e da construção digital para uma análise dessas formas e conteúdos comuns aos dois conjuntos e buscamos elementos desses campos para repensar a cidade, os efeitos de uma cultura global (ou o “estilo global” cunhado por Hal Foster¹), as disputas de narrativas no/do espaço público físico e também no/do digital.

Em 2022, o grupo de pesquisa e experimentação Academia de Curadoria² recebeu o Coletivo Coletores para uma de suas ações, os Seminários Permanentes. A série de apresentações e debates realizados com artistas, pesquisadores, críticos e curadores, faz parte do programa contínuo de mediação cultural digital do grupo que se realiza em plataformas como Youtube e Google Meet. No encontro, intitulado “Poéticas da (R)Existência: Insurgência Cultural e entre lugares”, os pesquisadores-artistas apresentaram a trajetória do Coletivo e puderam compartilhar algumas de suas principais investigações, as quais endereçamos mais adiante³. Formado em 2008, o coletivo artístico desenvolve até hoje importantes ações em parceria com movimentos sociais atuantes no território. As pautas sociais e reivindicações diretas sempre estiveram presentes em seus trabalhos e dialogam com as urgências do momento em que se inscrevem.

Do grafite, pixo, às intervenções digitais, *mapping*, enquanto ocupações e movimentações espontâneas, extra-institucionais: de que maneira as manifestações artísticas de grupos e coletivos modificam os fluxos e espaços da e na cidade? A prática artística é uma das maneiras pelas quais os habitantes da cidade representam e se apropriam do espaço urbano. Assim, nos interessa compreender de que modo a prática artística contemporânea – e urbana – pode transitar entre espaços físicos e virtuais. Interessa-nos ainda as teorias recentes sobre a transformação das cidades no contexto pós-digital⁴, as relações que podemos estabelecer

entre cultura digital e modos de comunicação e representação para compreender a arte feita nas teias das cidades de hoje e de amanhã.

O artigo propõe, a partir do exemplo dado pelo trabalho do Coletivo e considerando que o espaço das cidades se constitui por uma sobreposição de camadas de tempo e espaços, tanto físicos quanto discursivos, refletir sobre as relações entre a arte, espaço urbano e sua dimensão pública. Sem deixar de lado a constituição da memória e imaginário coletivos, participação e atravessamentos da arte nos habitantes e passantes desses espaços de simultaneidades e sobreposições.

Arte e cidade no Brasil: da estética extramuros aos coletivos urbanos

Não é produtivo – e nem necessário – neste artigo, que partamos para uma genealogia da arte pública. Sua disseminação e crescente importância, liga-se às transformações sociais ocorridas na cidade após o surgimento do modo de vida urbano (LEFEBVRE)⁵. A partir desta nova forma de organização social⁶, reorganiza-se a dimensão pública da arte, percebida pelo seu caráter de afetação dos espaços públicos, interferências no cotidiano, explorações espaço-temporais. As relações entre arte e cidade, ou ainda esta nova arte pública, passa a exigir novas estratégias de embate com os diferentes públicos.

A partir da segunda metade do século XX, assiste-se a importantes transformações sociais no urbano, de modo que a cidade contemporânea, seu espaço físico e o fenômeno urbano, passam a ser elementos centrais para a produção artística⁷. No espaço público da cidade, por exemplo, percebem-se complexas relações sociais: há uma acessibilidade simbólica, relacionada ao que Bourdieu denomina *habitus*, e que se relaciona diretamente com a estrutura desigual da sociedade. Assim, tem-se que o espaço público, compreendido como um local de expressão da esfera pública, isto é, no qual a ação política e a expressão de modos de subjetivação diversos (ARENDT) são possíveis, mostra-se como um espaço revelador das fundamentais contradições sociais. Assim, percebemos uma apropriação privada deste espaço pelos indivíduos, enquanto que o acesso não é garantido pelo fato de sua simples gratuidade. A prática artística vem, ao longo dos anos, se ocupando em compreender tais mecanismos de reprodução e nele intervir diretamente.

A relação entre arte e arquitetura se mostra, desde a modernidade, muito imbricada. Em seu *complexo arte-arquitetura*, Hal Foster nos apresenta elementos da influência pop na arquitetura como exemplo das experiências de arte e urbanização na pós-modernidade. Para o crítico, podemos perceber relações muito próximas entre os campos, tanto relativas a uma competição entre eles, quanto de cooperação. Podemos, então, pensar se existem, de fato, relações de predominância entre arte e arquitetura e se essas formas de contaminação entre campos respondem ao contexto contemporâneo. Se partirmos das artes, observamos um fenômeno de ampliação dessas zonas limítrofes a ponto de quase percebermos as linhas que distinguem os limites entre arte-arquitetura, arte-cidade e arte-política.

Se o espaço da arte deixa de ser delimitado pelos muros institucionais e a cidade passa a ser esse território privilegiado da produção artística contemporânea, podemos observar a aproximação definitiva entre públicos e trabalho, na lógica da participação espontânea ou convocada/provocada.

No Brasil, observamos o encontro entre o que podemos chamar *arte extramuros* ou *estética extramuros*⁸ (FUREGATTI) e de uma produção de arte urbana/arte de rua ligada aos movimentos sociais, dentre eles, principalmente, o *hip hop*. Enquanto à arte extramuros delega-se o trajeto a partir das estruturas institucionais, com nomes como Hélio Oiticica e Cildo Meireles, que investigam o espaço e expandem suas obras para além, ocupando o espaço aberto, ainda que este esteja circunscrito ao museu ou galeria; à *arte de rua* são destinadas às margens desse sistema tradicional que, até então, não reconhece suas expressões como ‘arte’ propriamente.

Diante das transformações do espaço urbano no contexto brasileiro, sobretudo a partir dos anos 1950, período no qual a população das cidades ultrapassa a população rural, a *arte extramuros* e a *arte de rua* passaram a se informar e correlacionar mais intimamente. Há a permeabilidade – não sem conflitos – entre estes meios e estéticas, de modo que, nos anos 1980, por exemplo, assistimos, no Brasil, com grupos como Tupinãodá, a popularização do grafite e sua inserção dentro de instituições museológicas, como a Pinacoteca de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Nos anos 1990 e 2000, assistiu-se à profusão de coletivos, a arte urbana chega institucionalmente aos grandes públicos e bienais, ao mesmo tempo em que continuou se realizando nas ruas.

Durante os últimos anos, houve importantes transformações nas cidades, sobretudo relacionadas ao advento e popularização das tecnologias da informação e do acesso portátil a elas. Diversos teóricos⁹ apontam para a radical mudança social e cultural trazida pela cultura digital e pontuam a desigualdade na apropriação dos meios e ocupação desses espaços que não são agora somente físicos. Como as Cidades Inteligentes¹⁰ poderiam contribuir para a cidadania e melhoria de vida de todos?

Discutiu-se extensivamente quais seriam as consequências deste novo modo de vida, tanto na cidade, que deixava de ser espaço de grande fluxo de pessoas, quanto para a sociabilidade. Desde os anos 1990, há a disseminação de uma perspectiva catastrófica relacionada à disseminação da internet e às suas consequências para o espaço público: o arquiteto e teórico Rem Koolhaas¹¹, por exemplo, identificou as telas de dispositivos eletrônicos como os novos espaços públicos, prevendo o fim da cidade e outros importantes teóricos foram na mesma linha¹².

Assistiu-se, porém, nos anos 2000, a um movimento distinto: as tecnologias foram responsáveis pela reapropriação e reativação dos espaços públicos, que foram tomados pela sociedade civil em manifestações denominadas primaveras¹³. A partir disso, passou-se a compreender a importância desses ambientes para manifestações sociopolíticas, difusão de ideias, sociabilidade e conexão entre povos e nações a partir do prisma do ativismo urbano. A internet pode potencializar e complementar o ativismo urbano. As interações do ser humano com o espaço físico permanecem, porém, ainda imprescindíveis¹⁴.

O campo das artes visuais e as diversas produções artísticas passam a incorporar diretamente a cultura digital como seu ponto de partida – e de chegada – tal que as relações entre arte, ativismo, vida urbana e espaço público são reconfiguradas. Nossa tese é a de que a arte urbana e a arte digital criam, no contexto atual, relações estreitas, tanto do ponto de vista dos novos fóruns de circulação da arte urbana que ocorrem a partir da profusão de imagens na internet quanto da apropriação, por artistas e coletivos, de ferramentas digitais para realizarem trabalhos na cidade.

Nesse sentido, destacamos, neste texto, a produção dos artistas-pesquisadores Coletivo Coletores. Formado pelos multiartistas Flavio Camargo e Toni Baptiste, o coletivo toma como ponto de partida de suas ações suas relações diretas com a cidade de São Paulo, inseridos no saber local (SANTOS) para explorar a História e os acessos negados a uma importante parcela da população.

Os Coletores nos perguntam uma e outra vez: em um imaginário urbano o que identifica e distingue centro e periferia, memória e apagamento? o que são os monumentos? A partir da discussão sobre os movimentos de intervenção nos grandes centros, podemos re-elaborar uma reflexão acerca do real acesso à arte 'pública' e à cidade?

Insurgência cultural: memória e território em disputa. Coletivo Coletores.

A Zona Leste da capital paulista é uma das grandes áreas da cidade em termos territoriais e a maior em números populacionais¹⁵. Sua história está atravessada pela complexidade da expansão urbana de São Paulo e guarda em suas rotas construções que remontam ao período colonial¹⁶.

O Coletivo Coletores é composto por dois artistas desta região da cidade, precisamente dos bairros de São Mateus e São Miguel. Toni Baptiste e Flávio Camargo se conheceram na Universidade Camilo Castelo Branco, no curso de Artes Visuais, depois se especializaram em Design e Humanidades pela FAU USP. Durante seus estudos, ao se deslocarem pelo espaço urbano, passaram a encará-lo como meio e suporte para ações e intervenções artísticas, fundando, em 2008, o Coletivo.

A cidade é, para os Coletores, uma galeria a céu aberto, na qual é possível uma interação direta com os públicos transeuntes e com a cena urbana e cultural do entorno. Soma-se a tal perspectiva sobre a cidade, a ótica do nomadismo e da coleta, que se baseia no modo de vida ancestral dos povos originários que trabalhavam, viviam e criavam de forma coletiva e colaborativa (PONTE JORNALISMO, 2020). O cerne da sua prática e produção é mirar em modos ancestrais de existência e oferecer possibilidades para aqueles que habitam o espaço público.



Imagem 01 - Coletivo Coletores. "Pixo digital" - Estamos Vivxs. Projeção durante ato político sobre o Theatro Municipal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.dasding.org/coletores/pixodigital.html>>. Acesso em: 20 ago. de 2022.

Desde o início da atuação do Coletivo, as ações realizam-se nas ruas da cidade – sobretudo nas periferias – e jamais ocupam o ambiente arquitetônico fixo, fechado e privado de um ateliê. Seus trabalhos acontecem durante o trânsito: sendo as primeiras intervenções urbanas inspiradas no pixo, no graffiti, na cultura *sound system* e no skate. A apropriação do espaço público foi motivada pela necessidade de inserção do Coletivo no circuito cultural que, na periferia, apresenta grandes entraves para estabelecimento e difusão dos artistas no sistema artístico central. A escolha de uma linguagem artística própria contribuiu para a aproximação com públicos e artistas que compartilham a realidade periférica, almejando a construção de novas perspectivas de vida e existência.

Em 2014, o Coletivo, que já vinha de algumas das experiências citadas em intervenções e desenvolvimento de *mappings* na cidade, irá desenvolver um projeto educativo financiado pelo programa VAI II ¹⁷, com foco no acesso à cultura digital. Segundo o relato, no ano seguinte aos Ateliês Livres digitais, foi criado um edital municipal específico para as artes digitais – “Redes e Ruas”, voltado à produção e promoção da cultura digital por coletivos culturais periféricos.

Arte pública e digital: a cidade híbrida

Durante o período de enfrentamento da pandemia da Covid-19, o sistema cultural e artístico foi impactado pela redução de investimento e fomento. Ao mesmo tempo, estabeleceu-se o isolamento social e instituíram-se relações prioritariamente digitais.

Diante da dificuldade de prever sequelas e impactos da *coronavida*, termo cunhado por Giselle Beiguelman, a artista e teórica afirma que, “contudo, a despeito de todas as incertezas e dúvidas, é impossível desconsiderar que o coronavírus comprova uma velha tese aristotélica: o homem é um ser político. Seu lugar é a pólis, a rua, a cidade. Não atrás da tela” (BEIGUELMAN, 2020, p.7). Segundo a autora, o ativismo cultural que se tornou uma forte marca da pandemia, combinando projeções e artes digitais no espaço urbano a partir de uma perspectiva crítica e política, começou muito provavelmente pela *Homeless Projection*, do artista Krzysztof Wodiczko, realizada nos anos 1980 (BEIGUELMAN, 2020, p.10). No contexto brasileiro do isolamento, as janelas das edificações ganharam protagonismo e novos significados, pois, através delas, foi possível perceber e construir outras estéticas para a cidade.

Com os desafios da pandemia e a supressão do espaço público, surgem novas formas de ativismo cultural e novas leituras sobre a cidade. O Coletivo Coletores compreendeu, desde o início, que o isolamento social não era uma realidade possível nas periferias. Devido a fatores econômicos, sociais, raciais, políticos e geográficos, grande parte da população periférica era obrigada a seguir normalmente suas rotinas em transportes públicos lotados até seus espaços de trabalho e convivência num movimento pendular.

Insurgência Cultural: as periferias não são só autoconstruídas na questão da moradia, elas também o são em toda a sua extensão, inclusive cultural. E isso não é algo que começa comigo dando o nome de insurgência cultural. Essa forma de se manifestar nos antecede, vindo desde os povos originários, passando pelos quilombos, terreiros, quintais, até as posses e crews para chegar hoje em dia naquilo que a gente chama de coletivo, cultural ou coletivo artístico. (ACADEMIA DE CURADORIA, 2022)

A primeira ação do coletivo na pandemia foi o “pixo digital” que lançava mão da tecnologia para projetar frases de esperança, luta e resistência em prédios da cidade, numa interface com diversas centralidades urbanas, bairros e espaços culturais, resgatando assim a natureza do trabalho do coletivo que sempre teve a urbe como vitrine e inspiração. O pixo digital era uma ação *ativista e artista*¹⁸ não apenas pelo seu caráter encorajador e transgressor, mas pelo confronto com os espaços públicos e privados onde eram projetados os trabalhos, espaços esses entendidos como lugares de grande aglomeração e risco de transmissão do vírus, principalmente para a população vulnerabilizada e periférica. Nesse sentido, as insatisfações emergiram em forma de imagem e “a lente do projetor extravasou o que está dentro para fora, catapultando o desejo de mudança e a revolta” (BEIGUELMAN, 2020, p.10). Posteriormente, a própria Secretaria Municipal de Cultura reconheceu a importância da ação do coletivo para o alerta e combate ao coronavírus e subsidiou diversas ações em pontos estratégicos da cidade.



Imagem 02 – Coletivo Coletores. “Pixo digital”. Projeção de frases em edifícios durante a pandemia na cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.dasding.org/coletores/pixodigital.html>>. Acesso em: 20 ago. de 2022.

Pouco tempo depois, o Coletivo ampliou sua ação pelas ruas da cidade de São Paulo por meio do projeto “Vozes Contra o Racismo”, que teve incentivo da Secretaria Municipal de Cultura e curadoria de Hélio Menezes, contribuindo para o combate à violência racial contra a população negra a partir de projeções em *videomapping* que questionavam a natureza e o significado dos monumentos históricos ditos públicos. O projeto abrangeu as cinco macro regiões de São Paulo e foi amplamente difundido pelas redes sociais e pelas mídias tradicionais e digitais através de *hashtags*, compartilhamentos, fotos, *lives*, entrevistas, notícias e debates com abrangência nacional e internacional. Os veículos de comunicação de massa foram importantes, mas a internet teve protagonismo nessa ação, pois criou uma rede de combate ao racismo e à violência a partir do espaço virtual, entendido como um espaço público de largo alcance e interações rápidas. A repercussão contribuiu também para a divulgação do Coletivo.

Para esse projeto, foi criado um programa denominado *Circuito Urgências*, que ajudou a projetar mais de vinte trabalhos de artistas negros e indígenas, que estavam em situação precária devido à falta de incentivo financeiro, ao fechamento dos espaços culturais e à exclusão do circuito artístico digital que contemplava prioritariamente artistas brancos estabelecidos no sistema das artes. Os trabalhos eram levados em uma kombi equipada com projetores e aparatos técnicos para a realização das projeções mapeadas, acompanhadas pelos artistas que, assim como as obras, também estavam em trânsito.

A primeira ação foi realizada pelo artista indígena Denilson Baniwa no *Monumento às Bandeiras*, escultura de Victor Brecheret. O monumento, localizado na frente do Parque Ibirapuera, construído durante as comemorações do IV Centenário de São Paulo em 1953, e que visava exaltar a controversa figura do bandeirante, foi ressignificado pelas projeções de Baniwa. Por meio delas, o artista de Niterói explicitou o racismo intrínseco a essa obra, suscitando reflexões fundamentais para a sociedade, tensionando a reavaliação de símbolos, heróis e valores socioculturais.



Imagem 03 – Coletivo Coletores e Denilson Baniwa. Vozes contra o racismo, 2020. Videoprojeção de imagens criadas pelo artista indígena sobre o monumento às bandeiras em São Paulo.

Esta ação nos provoca a reflexão acerca da natureza dos espaços a partir de questionamentos como: quem define quais monumentos representam uma nação? Por que o espaço público apresenta, cada vez mais, características de espaços privados? Toda arte em espaço público é pública? Como a arte contribui para a tomada de consciência de nossa história e valorização da memória coletiva? Quem determina quais memórias serão históricas e deverão ser eternizadas?

Jimmie Durham, outro importante artista, apresenta uma visão crítica em relação à forma como o Brasil trata e enxerga os povos originários e o processo de colonização, destacando que:

Nas Américas, o genocídio é muito comemorado. Obviamente, ele é negado, desculpado e justificado. Todavia, ele é simultaneamente celebrado. Os bravos matadores que desbravaram a imensidão das florestas. Os assassinos, como foram recentemente e adequadamente intitulados pelos povos indígenas que picharam a enorme escultura dos Bandeirantes de Victor Brecheret que se encontra no Parque Ibirapuera, em São Paulo, em outubro de 2013. Quando eu soube da notícia, meu espírito e minha mente ficaram em êxtase. (DURHAM, 2017, p.49) tradução nossa.

O *Circuito Urgências* se ampliou para as margens de São Paulo e ficou em trânsito durante um mês, obtendo uma mobilização e comoção social de larga escala. Entre as pautas abordadas, estavam não apenas os monumentos racistas, mas também questões identitárias tratadas a partir de uma interpretação sensível do bem-estar social, do afeto e empoderamento das chamadas minorias. As ações tiveram um caráter pedagógico e reflexivo, característica do Coletivo Coletores, que possui ampla atuação em projetos em arte-educação, direitos humanos e direito à cidade, realizados de forma colaborativa com instituições, coletivos e marcas. Vera Pallamin, reitera a importância da arte urbana para a transformação social e política:

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Evocam e produzem memória, podendo, potencialmente, ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à expropriação de sentido, à amnésia citadina promovida por um presente produtivista. É nestes termos que, influenciando a qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser também um agente de memória política. (PALLAMIN, 2000, p.57)



Imagem 04 – Coletivo Coletores. Vozes contra o Racismo, 2020. Videoprojeção de imagens da líder quilombola Tereza de Benguela sobre a Igreja dos Homens Pretos em Penha de França, São Paulo. Disponível em: <<http://www.dasding.org/coletores/index.html>>. Acesso em: 20 ago. de 2022.

A fusão entre as projeções efêmeras do Coletores e o espaço urbano é evidentemente harmônica, pois, por muitas vezes, a obra de arte se confunde com o monumento ou edificação no qual é projetada. Esse tipo de interação que respeita e complementa a paisagem urbana existente capta o espectador que olha para a obra e, por sua vez, é olhado por ela, ampliando assim a possibilidade de diálogo entre arte, transeunte e espaço público no ambiente de fruição crítica e estética da cidade. Desse modo, o trabalho do coletivo se mostra como um importante agente da memória artística e política nacional que, através de imagens de infiltração, ressignifica edificações e monumentos “como arena compartilhada da cidade”, como ressaltava Beiguelman, a partir do pensamento do espetáculo artístico visto como um agente transformador que mobiliza o “espectador emancipado”, conceito de Jacques Rancière, a refletir e repensar o espaço público e a arte:

Distante dos clichês sobre a dominação das mídias, nesse livro, Rancière destaca o espetáculo artístico como agente de transformação. Por fazer pensar, demanda trabalho de síntese, o que está na base de fomentar nossa capacidade de formular ideias. É como se presos, em casa, ressuscitássemos, via o espetáculo das projeções, a janela de Baudelaire, ponto de vista privilegiado, para ele, de se estar no mundo. Pelo menos, na coronavida, vale a regra do poeta: “Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida”. (BEIGUELMAN, 2020, p.13)

Em todas essas ações, o Coletores propõe a retomada da cidade pela população que, na realidade, é a retomada do direito à cidade, conceito de Henri Lefebvre, que considera “O direito à cidade” como o direito à vida urbana, à apropriação dos espaços públicos e a tudo o que a cidade representa e possibilita enquanto local de sociabilidade, trocas e encontros por meio da arte (LEFEBVRE, 1991).

A gente também percebeu que a arte contemporânea produzida ali em 2008 ainda estava organizada em caixinhas, você tinha as exposições de instalação, de pintura, tinha o FILE para as artes digitais, (...), e estava tudo muito bloqueado ainda. E eu e o Flávio, a gente pirava em uma coisa que é um termo em alemão: “Gesamtkunstwerk”, que quer dizer a obra de arte total, que era um conceito que o Wagner usava e era a ideia de uma produção artística que desse conta de ser arquitetura, de ser música, teatro, dança, corpo, figurino e a gente pensava em uma produção artística que fizesse isso. E para nós estar na cidade e intervir na cidade era uma forma justamente de criar uma obra que fizesse interface à tudo isso que estava acontecendo, porque a cidade é viva. Ela é som, ela é figurino, é as pessoas em movimento, então tudo isso fazia parte do nosso trabalho. A gente intervia na cidade para criar essa obra de arte total. (ACADEMIA DE CURADORIA, 2022)

Em síntese, o coletivo promove, a partir de suas projeções ativistas, relações afetivas da população com a cidade a partir da experiência estética, da experimentação urbana e da experiência militante.



Imagem 5 – Coletivo Coletores. “Pujança editada” – Monumento Borba Gato, 2020. Videoprojeção sobre a tradicional estátua do bandeirante em São Paulo. Foto: Toni Baptiste Disponível em: <<http://www.dasding.org/coletores/pujanca.html>>. Acesso em: 20 ago. de 2022.

Considerações finais

Neste artigo, buscamos estabelecer uma discussão sobre arte pública e artes digitais a partir do estudo de caso do Coletivo Coletores, entrevistado pela Academia de Curadoria. Diante da perspectiva de utilizar as ferramentas digitais para endereçar o direito à cidade, notamos como o Coletivo, apropriando-se de uma baixa tecnologia de ponta, desenvolve projetos/obras a partir da coletividade, fazendo trânsitos e conexões entre zonas da cidade e artistas.

“Entre-lugares” é uma produção que busca fazer uma intermediação entre o digital, entre o que está no mundo da arte e o que está no mundo real. É uma produção que acontece discutindo essas relações. E daí vem a ideia de fluxos presenciais e digitais, colaborações artísticas e transformação social. Muito da nossa produção irá focar nessa relação da colaboração e da transformação social. (ACADEMIA DE CURADORIA, 2022)

A efemeridade como característica da arte pública serve ao Coletivo para realizar ações de projeção e apropriação, com as quais não apenas difundem obras e artistas menos visibilizados, como subvertem a lógica de autoria única do sistema artístico em seu viés mercadológico. Vale lembrar que um importante aspecto do trabalho multimídia do Coletivo Coletores se desdobra em oficinas e cursos, particularmente no projeto “Pedagogias Urbanas”. Não menos importante é o caráter festivo de verdadeiros eventos promovidos pelo Coletivo, por meio dos quais a troca entre agentes do meio artístico provenientes de diferentes realidades, além da inclusão dos transeuntes pegos de surpresa, encontram-se para comporem juntos essas manifestações. Especificamente as projeções, como intervenções imateriais, conferem ao trabalho do Coletivo Coletores um sentido colaborativo e comunitário tanto na produção como na recepção das obras-eventos.

Fazem ainda a ocupação artística de espaços urbanos possuir um caráter de protesto: “Poderíamos falar de desobediência espacial, ou de lugares desobedientes, onde uma série de desejos normalmente reprimidos são acionados” (BLANCO, 2013). Nesse sentido, o Coletivo lança mão não apenas das ferramentas digitais com as quais produz suas intervenções, mas ainda da cultura digital em seus aspectos de formação de redes que reúnem pessoas de lugares distintos por uma mesma ação.

Notas

¹ Em O complexo arte-arquitetura, o crítico Hal Foster identifica o estilo global na arquitetura, análogo ao Estilo Internacional dos modernistas, e a consequente transformação das noções de transparência e experiência, que coloca em jogo também as forças políticas e econômicas que delas se beneficiam.

² A Academia de Curadoria é um Grupo de Pesquisa vinculado ao CNPq/UnB, composto por pesquisadores de diversas cidades do Brasil, reunidos em suas múltiplas habilidades. Sua proposta é ser laboratório de práticas curatoriais e crítica de arte, sem fórmulas ou modelos preestabelecidos. Desenvolve pesquisa acadêmica ativa em arte contemporânea e oferece suporte a instituições culturais, fundações, espaços independentes, museus, galerias e artistas. Essas parcerias se dão por meio de projetos pedagógico-curatoriais, em formatos diversos e com atuações nos meios físico e virtual.

³ “A gente tinha um olhar de que a arte contemporânea era muito distante da periferia e a periferia muito distante da arte contemporânea. O que a gente começou a fazer dentro da Universidade foi criar movimentos de produção (...) começamos a buscar referências artísticas que fizessem essa conexão entre o urbano, entre o ateliê do artista, o laboratório do artista e a cidade.”. (ACADEMIA DE CURADORIA. Seminários Permanentes com Coletivo Coletores, julho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NhUQyMnbU0> . Acesso em: 20 de agosto de 2022).

⁴ Segundo o pesquisador e professor da Universidade Estadual de Minas Gerais, Pablo Gobira, “o pós-digital diz respeito às convergências contemporâneas do digital e do analógico. A ideia de pós-digital surge a partir da presença do digital no cotidiano, nas coisas, na vida (CRAMER, 2014; SANTAELLA, 2016). É uma conformação em que o digital não é compreendido como ‘progresso’, permitindo que se desierarquize as relações tecnológicas”. (GOBIRA, Pablo. “Museus e paisagens culturais pós-digitais”, em: GOBIRA, Pablo (org.). Recursos contemporâneos: realidades da arte, ciência e tecnologia. Belo Horizonte: Ed.UEMG, 2018, p.89).

⁵ O filósofo marxista Henri Lefebvre, escreve sobre novos conceitos de urbano e cidade. Através de um pensamento de transição entre a historicidade à espacialidade, irá tratar das tensões da urbe a partir das intensas mudanças do séc. XX. “O urbano como forma e realidade nada tem de harmonioso. Ele também reúne os conflitos. Sem excluir os de classes. Mais que isso, ele só pode ser concebido como oposição à segregação que tenta acabar com os conflitos separando os elementos no terreno (...). O urbano se apresenta, ao contrário, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, unidade das contradições”. (LEFEBVRE, 2004, p. 160)

⁶ A cidade, como nos mostra LEFEBVRE (2001), preexiste à modernidade. Sua imagem foi, porém, remodelada pelo capitalismo industrial, visando garantir a circulação de corpos e mercadorias e assegurando o surgimento de um novo modo de vida e de produção calcado em transformações sociais e econômicas ditas modernas. Nesta nova cidade, segundo CARLOS (1999), emerge um novo homem e um novo cotidiano no espaço da cidade. O indivíduo citadino, segundo CHARNEY & SCHWATZ (2004), passa a experimentar o urbano em todos os aspectos da vida (do trabalho a diversão), e passa a se defrontar com nova intensidade de estímulos sensoriais transformadora de toda a experiência espaço-temporal.

⁷ O campo da escultura, por exemplo, é, no espaço urbano, transformado pela paisagem e pelas mudanças que a cidade lhe implica ao longo do tempo.

⁸ FUREGATTI, Sylvia. Arte e meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil. Tese apresentada à Universidade de São Paulo (FAU/USP). São Paulo: 2007.

⁹ Com as medidas sanitárias adotadas pela OMC durante o surto de COVID-19, o tema da desigualdade digital voltou à tona, apesar de não ser algo novo. Estudiosos da tecnologia da informação, comunicação, sociologia, acompanham o fenômeno da exclusão digital desde que o uso das redes se intensificou e os acessos demonstraram uma nova camada de desigualdade pautada pelo capital financeiro, colocando uma parte da população em situação de vulnerabilidade no acesso a serviços e informação vital.

¹⁰ As chamadas cidades inteligentes (smart cities) são vendidas como uma utopia de espaços mais democráticos através das facilidades na interação do cidadão com o governo e de como essa interação pode promover melhoria da qualidade de resposta das políticas públicas às pessoas. Entretanto, com a mineração de dados e os interesses privados, aliados à exclusão digital de parte da população, não é exagero pensar que podem ser falsas promessas. Alguns teóricos, como é o caso de Giselle Beiguelman, irão se debruçar sobre o tema com um olhar crítico, principalmente quando tratamos do contexto de países como o Brasil.

¹¹ Rem Koolhaas é um arquiteto, urbanista e teórico da arquitetura neerlandês que faz profundas discussões no campo teórico e prático sobre a cidade e suas transformações a partir de perspectivas tecnológicas, políticas, sociais, econômicas, geográficas e urbanísticas.

¹² Foram muitos os pesquisadores, arquitetos e urbanistas que especularam sobre o futuro da forma urbana, mas Rem Koolhaas emergiu como um observador mais perspicaz e adepto das cidades, movido pela convicção de que caminhamos para "um 'triumfo' definitivo e global da condição" que é alterada imediatamente pelo surgimento dos computadores, celulares e da internet. Na publicação Rem Koolhaas and Bruce Mau, S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large (New York: MonacE Press, 1995), p. 961, ele amplia essas discussões.

¹³ Primavera Árabe é uma expressão criada para designar a onda de protestos que marcou os países árabes a partir do final do ano de 2010, provocando transformações históricas nos rumos da política mundial a partir da tomada das ruas pela população para derrubar ditadores e/ou reivindicar melhores condições sociais de vida.

¹⁴ Na perspectiva de Giselle Beiguelman em sua publicação Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana e também na perspectiva de diversos teóricos que discutem a urbanidade.

¹⁵ A macrorregião da Zona Leste possui cerca de 4 milhões de habitantes (dados INFOCIDADE, 2010) sendo, portanto, a região mais populosa da cidade de São Paulo, que possui 11.316.149 habitantes segundo dados do censo 2010 (IBGE).

¹⁶ Importante localização e rota do planalto paulista, é possível encontrar em alguns pontos da zona leste construções que datam do início da ocupação de São Paulo. É o caso da Capela de S. Miguel Arcanjo, localizada no bairro de S. Miguel Paulista, datada de 1622, um dos primeiros prédios tombados pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual Iphan).

¹⁷ O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi criado pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823 de 2003. Tem como característica particular ser um programa de financiamento voltado às iniciativas de coletivos formados por jovens entre 18-29 anos, oriundos das regiões periféricas da cidade. A partir de 2014 passa a ser dividido por zonas, tipo de incentivo VAI I ou VAI II e por oito linguagens artísticas (cultura tradicional, artes cênicas, audiovisual, livro e literatura, hip hop, artes integradas e outros, artes visuais, cultura digital e música).

¹⁸ O ativismo é a união entre arte e ativismo. Desse modo, artista é o artista que utiliza suas produções artísticas para se posicionar sobre questões sociais, políticas, ecológicas, entre outras.

Referências

- ACADEMIA DE CURADORIA. Seminários Permanentes com Coletivo Coletores, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NhUQqyMnbU0> . Acesso em: 20/08/2022.
- BEIGUELMAN, Giselle. Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana. São Paulo: ECidade. Disponível em: https://escoladacidade.edu.br/wp-content/uploads/2020/08/200811_op_giselle_LEITURADIGITAL.pdf. Acesso em: 21/08/2022.
- BLANCO, Julia Ramírez. “From Local to Global Party Protest”. Reclaim The Streets! THIRD TEXT Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture July 2013. Disponível no site http://thirdtext.org/domains/thirdtext.com/local/media/images/medium/Julia_Blanco_Reclaim_the_streets_1.pdf. Acesso em 20/08/2022.
- BULHÕES, M. A. Transterritórios: campo da arte e internet. In: Visualidades, Goiânia, v. 8, n. 1, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18207>. Acesso em: 17/08/2022.
- COLETIVO COLETORES. Disponível em: <<http://www.dasding.org/coletores/index.html>>. Acesso em: 18/08/2022.
- DURHAM, Jimmie. “Vandalism”. Periódico Permanente, v. 2, n. 4, 2013. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-4/textos/vandalism>>. Acesso em: 18 ago. de 2022.
- FOSTER, Hal. O complexo arte-arquitetura. trad: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2015.
- FUREGATTI, Sylvia. Arte e meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil. Tese apresentada à Universidade de São Paulo (FAU USP). São Paulo: 2007.
- GOBIRA, Pablo. “Museus e paisagens culturais pós-digitais”, em: GOBIRA, Pablo (org.). Recursos contemporâneos: realidades da arte, ciência e tecnologia. Belo Horizonte: Ed.UEMG, 2018.
- HARVEY, David. Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. O Direito à Cidade. São Paulo, 1991.
- _____, A Revolução Urbana. Belo Horizonte: Humanitas, 2004.
- PALLAMIN, Vera. Arte urbana. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.
- PONTE JORNALISMO. Entrevista Coletivo Coletores – Cultura Periférica em Tempos de Pandemia – Ep.7. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JzJTabTTA50>>. Acesso em: 18/08/2020.
- RANCIÈRE, Jacques. 2011. Política da arte, tradução: Mônica Costa Netto. Disponível em: <https://perforpraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf>. Acesso em: 17/08/2022.
- SANTOS, Milton. “O Território e o Saber Local: algumas categorias de análise” In: Cadernos IPPUR, Rio de Janeiro, Ano XIII, No 2, pp. 15-26, 1999.

Outdoor habitado: práticas híbridas entre arte pública e mobiliário urbano na cidade contemporânea

Outdoor habitado: prácticas híbridas entre arte público y mobiliario urbano en la ciudad contemporánea

Fernando Araújo Costa

Universidade Federal do Rio de Janeiro
fernando.costa@arquitetura.ufjf.br

Josielle Cíntia de Souza Rocha

Universidade Federal de Juiz de Fora
josiellecintia@yahoo.com.br

Antonio Ferreira Colchete Filho

Universidade Federal de Juiz de Fora
antonio.filho@ufjf.br

Resumo

Com o título de obra proposta para a última edição do Arte/Cidade em São Paulo, no ano de 2002, pelo artista multimídia estadunidense Dennis Adams, nomeamos este artigo que versa sobre o encontro de dois grupos de elementos característicos da vida urbana, a arte pública e o mobiliário urbano. Este trabalho é desdobramento de uma dissertação de mestrado, cuja pesquisa refere-se à prática artística que despontou em meados dos anos 1960 e intensificou entre 1970/80 nos Estados Unidos, operando a hibridização entre o discurso artístico e tipologias de mobiliário e produzindo objetos híbridos socialmente engajados. Assim, compreendemos não só *Outdoor habitado*, bem como outras criações pensadas para este evento como híbridos, portanto propensos à experimentação e sensibilização de um público mais amplo. Por fim, a partir da análise da obra selecionada e perfil do artista verificamos a potente e intrínseca relação de interdependência entre obra-espectador-meio urbano.

Palavras-chave: Arte pública; mobiliário urbano; hibridismo; Dennis Adams.

Resumen

Con el título de una obra propuesta para la última edición de Arte/Cidade en São Paulo, en 2002, por el artista multimedia estadounidense Dennis Adams, titulamos este artículo que trata del encuentro de dos grupos de elementos característicos de la vida urbana, el arte público y el mobiliario urbano. Este trabajo es una rama de una tesis de maestría, cuya investigación se refiere a la práctica artística que surgió a mediados de la década de 1960 y se intensificó entre 1970/80 en los Estados Unidos que opera la hibridación entre el discurso artístico y las tipologías de muebles, produciendo objetos híbridos socialmente comprometidos. Así, entendemos no sólo *Outdoor habitado*, sino también otras creaciones diseñadas para este evento como híbridos, por tanto proclives a la experimentación y sensibilización de un público más amplio. Finalmente, a partir del análisis de la obra seleccionada y del perfil del artista, verificamos la poderosa e intrínseca relación de interdependencia entre obra-espectador-entorno urbano.

Palabras clave: Arte público; mobiliario urbano; hibridez; Dennis Adams.

Introdução

A discussão relacionada à noção de hibridização enunciada neste artigo é um dos desdobramentos da pesquisa realizada no âmbito do mestrado em Ambiente Construído (PROAC/UFJF) cujo enfoque foram produções de artistas estadunidenses a partir de meados do século passado, tendo como pano de fundo o acolhimento pela arte contemporânea do trivial e, consigo, os objetos de uso coletivo em espaços públicos urbanos. Dessa maneira, o que uniu as poltronas de Scott Burton, os gazebos de Armajani, os equipamentos de Acconci, as paradas de ônibus de Adams e os bancos de Holzer em um conjunto denominado híbridos foi, ao fim e ao cabo, a produção de obras que configuram superfícies convidativas a uma ação urbana entre um sentar participante e um contemplar diligente.

Estas práticas originam da interação estético-material ou conceitual-formal, cujos frutos são objetos *a priori* identificados por tipologias do mobiliário urbano e, *a posteriori*, objetos sócio-políticos e culturalmente engajados, uma vez que partem de um discurso artístico bastante consciente e desafiador. Estes elementos provocam a participação popular produzindo respostas emocionais ativas no espaço público. A plástica e o discurso engajado, juntamente à funcionalidade característica ao mobiliário urbano, produzem, inevitavelmente, um tipo de arte útil (COSTA, 2022).

Tendo em vista o recorte proposto pelo encontro de pesquisadores em Arte Pública do Brasil, organizados e ativos através do Grupo de Estudos sobre Arte Pública (GEAP-BRASIL), pensamos na reverberação deste movimento empreendido pelos artistas supracitados em território nacional. Dessa forma, a primeira experiência que nos veio à mente foi a última edição do Arte/Cidade que teve lugar em pontos da Zona Leste de São Paulo, no ano de 2002. O Arte/Cidade foi um projeto de arte pública que contou com quatro edições, de 1994 a 2002. Realizado a muitas mãos, o evento foi concebido pelo curador brasileiro Nelson Brissac Peixoto e viabilizado por uma série de parcerias público-privadas.

Pela observação de exemplares análogos entre si, tais como o Veículo para catadores de papel do artista polonês radicado nos Estados Unidos Krzysztof Wodiczko, e *Equipamento*

para moradores de rua do Acconci Studio encabeçado por Vito Acconci, destacamos a obra *Outdoor habitado* de Dennis Adams, por ser aquela que mais se adequa à categoria analítica construída pela pesquisa: a obra se apresenta como híbrido entre arte pública e mobiliário urbano, pois conjuga o discurso artístico e a materialidade da obra à forma, perceptivelmente reestruturada, de um mobiliário. Em comum, apesar de suportes distintos, estas três obras trabalham criticamente a situação de rua de populações marginalizadas nas grandes metrópoles.

Aliás, esta foi, de certo modo, a tônica da quarta edição do Arte/Cidade (2002), cujo texto curatorial expressou o desejo de contrapor-se ao panorama que se descortinava: um intenso processo de reestruturação das cidades pautado em intervenções urbano-arquitetônicas com vistas de uma “integração global entre as metrópoles” patrocinada pelo capital internacional, e tendendo à configuração de “enclaves auto suficientes, dominados por grandes estruturas arquitetônicas e isolado do resto do tecido urbano, abandonado à decadência, a exclusão social e a violência”. Por isso também o caráter pulverizado desta edição que, ao descentralizar-se, produz diferentes pontos de ação naquele território. No entanto, tem-se um novo desafio: quais seriam os princípios e procedimentos de intervenção nessa complexidade territorial? Em resposta, a curadoria afirmou ser justamente a ampliação da escala a possibilidade de pensar o todo e excluir, desse modo, uma abordagem essencialmente local, e inevitavelmente reducionista, das situações (BRISSAC-PEIXOTO, 2011, p.42).

O todo torna-se importante justamente pela inclinação de intervenções pontuais em reverberar quase que exclusivamente sobre o entorno imediato, perdendo-se na “extrema complexidade da trama urbana”. Assim, escalona-se a materialidade das intervenções, mas, principalmente, este olhar que complexifica o conjunto apresentado em tramas. Contudo isso não quer dizer meramente o superdimensionamento “dos projetos, mas de sua capacidade de configurar um campo mais amplo, um agenciamento mais complexo, para além das formas e localizações imediatas”. Brissac-Peixoto (2011) ao pontuar sobre o caráter das intervenções, afirma ser impossível enquadrá-las na convencional tipologia de elementos urbanos identificados por “arte pública” “dada sua fragmentação e dispersão, determinadas por dinâmicas muito mais abrangentes e abstratas”. Desse modo, o projeto alia em muitas obras a pesquisa plástica articulada à crítica política e sociocultural uma vez que a zona Leste de São Paulo é uma região afetada por uma série de “processos urbanísticos de caráter metropolitano e global”, portanto, uma “articulação maquinica dessas operações com os demais elementos sociais e técnicos está no cerne de Arte/Cidade” (BRISSAC-PEIXOTO, 2011, p.42).

Neste contexto, identificamos, brevemente, o conceito de hibridização empreendido pelos artistas estudados, especialmente por Adams em *Outdoor habitado*. Por hibridização, tem-se um processo recorrente a diversos campos disciplinares e que nos parece imprescindível ao reconhecimento de questões latentes na contemporaneidade. Este método toma de assalto práticas da vida cotidiana, nos interessando, particularmente, quando expressado em linguagens artísticas relacionadas aos espaços públicos urbanos.

Santaella (2008, p.20) elucida as diferentes apresentações e combinações recorrentes do radical “híbrid-”: “hibridismo” ou “hibridez”, “hibridação”, “hibridização” e “híbrido”. No entanto, o aspecto mais importante deste exercício é a compreensão do sentido comum a todas associações, isto é, o reconhecimento de uma “mistura entre elementos diversos para a

formação de um novo elemento composto”. Enquanto Madeira (2008), propõe uma analogia à formação de um rio cuja matéria, a água, advinda de diferentes afluentes, é indissolúvel na nascente, nos afluentes, ou no mar – assim como o processo de formação dos híbridos. Por mais plural que possa ser a abordagem da hibridização, seus produtos serão sempre “um objeto, estrutura ou prática que resulta de um cruzamento entre coisas; de ordens distintas”. Nessa relação, mesmo que fluída, haverá uma estrutura de núcleos sobrepostos e complementares: “um núcleo fixo, que traduz a coisa e o seu processo de hibridação (e) um núcleo variável, que reporta ao seu tipo. É na junção destes dois núcleos que a coisa híbrida ganha a sua especificidade” (2008, p.31).

Nossa observação dos caminhos percorridos pelas linguagens artísticas nesta direção repousa em meados do século XX com o advento da arte contemporânea, apesar de compreendermos que sua gênese é bem anterior. Para Couchot (2005, p.1), nas artes, “hibridização é o cruzamento entre técnicas heterogêneas, semiótica e elementos estéticos”, portanto, condizente a interpretação de algumas pesquisadoras (SENIE, 1998; 2002; KWON, 2002) que, ao observarem as aproximações de artistas dos espaços públicos por volta das décadas de 1960 e 1970, identificaram algo similar à noção de *fronteira borrada* entre a arte pública e o mobiliário urbano.

Inseridos em contexto cultural urbano também híbrido, as peças – os mobiliários produzidos por artistas – ganham novos contornos e significados para além da oferta de elementos essenciais aos espaços públicos no que se refere à apropriação destes. O objeto, entendido aqui enquanto híbrido, reúne duas espécies distintas: a) a materialidade de um mobiliário urbano e de uma instalação artística e b) a subjetividade contida na aproximação e ocupação dos mobiliários por parte dos usuários, bem como na interpretação de uma obra de arte realizada por seus espectadores (COSTA, 2022).

Esta *fusão* resulta em obras que por vezes mimetizam-se completamente na forma do mobiliário urbano, sendo necessária a aproximação do usuário/observador junto à peça para reconhecer algum tipo de estímulo que aquela obra ofereça a exemplo dos *benches* de Jenny Holzer. Há também aquelas peças que notadamente manifestam, através de sua plasticidade, um afastamento da mera funcionalidade objetiva característica e recorrente em tais elementos, proporcionando, visualmente, novas leituras e percepções para aquele mobiliário a exemplo dos bus shelters de Dennis Adams.

Falamos da produção de novos mobiliários, mas, recorrentemente, também deparamos com apropriações destes elementos urbanos, geralmente agrupados em concepções como a *street art*, urbanismo tático, ações de guerrilha urbana, entre outros. Portanto, diferem-se do exemplar apresentado neste artigo, uma vez que este é fruto de um longo processo autoral e individual de prática artística, pautado em materializações e não tão somente em manipulações. Além disso, pontua-se que as experiências de hibridização parecem ser mais convidativas e bem recebidas pelo público, uma vez que este reconhece visualmente a forma da obra – o mobiliário urbano – e é capaz de valer-se de sua funcionalidade cotidianamente.

Outdoor habitado na produção híbrida de Dennis Adams

Artista multimídia estadunidense, Dennis Adams nasceu em Des Moines, no estado de Iowa, no

ano de 1948. Bastante reconhecido por suas intervenções artísticas urbanas, Adams transita pela arquitetura, pelos espaços públicos e por elementos correlatos, explorando a concepção de espaços através de instalações imersivas tanto intra quanto extra-muros. O artista, que contabiliza mais de cinquenta projetos urbanos em cidades por todo o mundo, incluindo o Brasil, foi professor visitante em prestigiadas escolas de arte nos Estados Unidos, França, Países Baixos e Alemanha. Atualmente leciona na *Cooper Union* em Nova York.

A partir do final da década de 1970 torna-se latente o deslocamento do artista em direção aos espaços públicos urbanos, com o trabalho *Patricia Hearst: A Second Reading, Ten windows on 8th Avenue*, na cidade de Nova York, em 1978. Cinco anos mais tarde surge o seu primeiro abrigo de ônibus, *Bus Shelter I*, na Broadway com 66th Street, também em Nova York, seguido por inúmeros outros que conservam a contraposição imagem-texto em sua tipologia peculiar de abrigo de ônibus.

Em 1988, Phillips assina uma crítica para a *Artforum* da exposição *Constructions: Between Sculpture and Architecture*, na qual situa a produção de Adams dentre outros, “respondendo aos desafios dessa zona híbrida com inteligência e vitalidade excepcionais”. Segue afirmando que estes trabalhos sugeriam “que o ‘entre’ pode muito bem se tornar uma nova condição – mutável e aberta a artistas e arquitetos para explorar seus conceitos particulares de espaço” (p.140). Adams, ao se apoiar nos elementos urbanos e no ambiente proporcionado pela apropriação destes mobiliários pelos transeuntes, situa-se nessa zona construtiva do “entre”.

Para Santos (2019, p.101), o artista adiciona “à sua ação, a apropriação de estruturas e mobiliário urbano com a intenção de confundir o público e deslocá-lo quanto ao lugar da arte e o da publicidade” e vale-se da “hibridização de linguagens para colocar de forma sutil, porém marcante, suas mensagens aos usuários”. No entanto, nosso olhar tende a enxergar tal aproximação não tão somente enquanto apropriação, indo além, partindo para, como nomeia a mostra coletiva de 1988, a construção.

Adams se vale das tipologias do mobiliário urbano existentes, mas também as concebe. Seus abrigos – especialmente paradas de ônibus – estão longe de proporcionar a dinâmica oferecida por aqueles ordinários. Aos que os adentram não será oferecido o exercício da espera passiva e sujeita ao estímulo comercial. O próprio não segue as regras formais de seu desenho, proporcionando assentos laterais ou que dão mesmo as costas para a rua e para o exercício de espera e atenção aos ônibus que por ali circulam. As imagens, cuidadosamente escolhidas em contraposição às frases, chamam atenção para desigualdades sociais e, especialmente, ao processo de amnésia coletiva, abarcando aquilo que é “deixado de lado ou não dito, (é) sobre a visibilidade das políticas do silêncio, sobre uma representação justa das pessoas e dos fatos e não sobre modificar a mentalidade das pessoas ou instigá-las a um programa específico” (SANTOS, 2019, p.101).

Dessa maneira, apresentamos *Outdoor habitado*, proposta destinada à quarta edição do projeto Arte/Cidade (2002). Composta de duas tipologias diversas, a estrutura seria implantada na Av. Radial Leste, cuja abertura causou grande impacto na região, provocando sua reconfiguração (Imagens 01, 02, 03 e 04). Assim, a curadoria partiu do questionamento de qual seria a implicação dessa infraestrutura urbana que propicia um trânsito bastante acelerado na conformação e percepção daquele espaço:

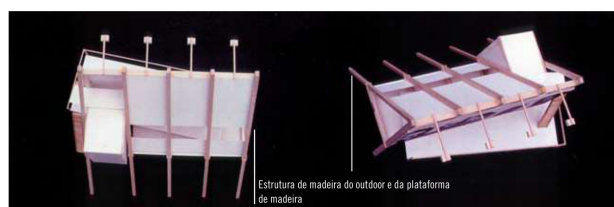
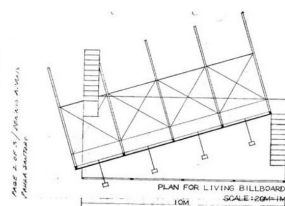
Este amplo dispositivo de passagem muda a velocidade com que a paisagem desfila diante dos nossos olhos. O travelling contínuo dissolve a rigidez do construído, transformando tudo em imagem. As edificações são adaptadas para serem vistas e alcançadas por quem passa em velocidade: fachadas, sinais luminosos, acessos para veículos. Trata-se de uma arquitetura de beira de estrada (BRISSAC-PEIXOTO, 2013, p.223).

Diferentemente dos característicos *bus shelters*, a obra *Outdoor habitado* repousa muitos metros acima do usual espaço público explorado por Adams, as calçadas. Lugar de trocas, encontros e convergências, a calçada assume em seu trabalho a base para estabelecimento das apropriações possíveis de um abrigo, como o repouso interior e microcirculações exteriores em torno daquela estrutura que, tão logo acessada, comunica ao espectador-usuário a necessidade de um novo vocabulário para assimilá-la, portanto, a perda de sua condição passiva. No entanto, as condições oferecidas por aquela avenida de trânsito rápido pareceu ceifar a possibilidade de um projeto ao nível do olhar dos transeuntes.

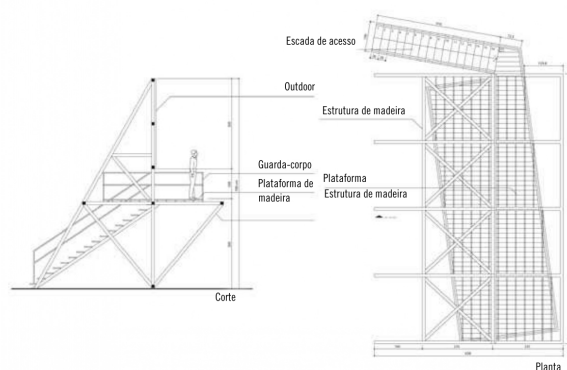


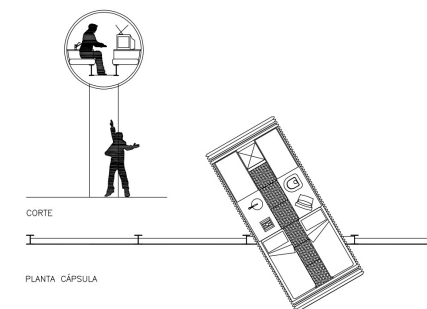
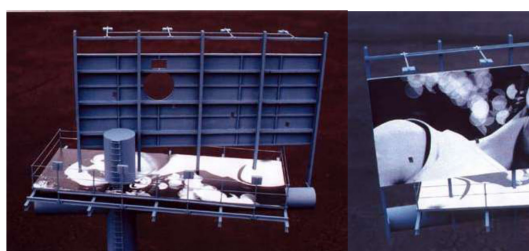
Proposta 1

Esta proposta prevê a habitação suspensa em uma plataforma de madeira fixada na estrutura do painel outdoor. A estrutura é de madeira. A imagem do painel outdoor esconde a habitação localizada na parte posterior da estrutura.

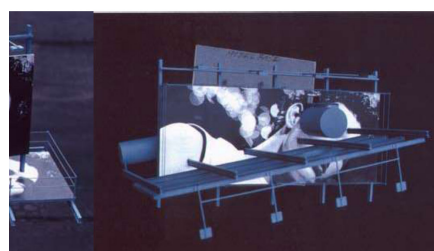


Desenhos técnicos da estrutura

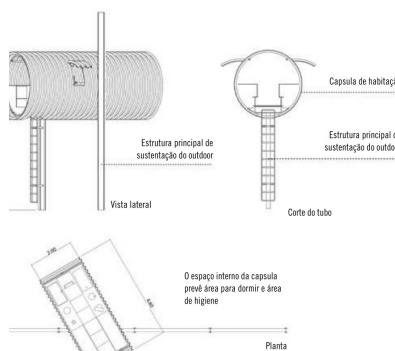




Proposta 2
Esta proposta prevê a inserção de um tubo que rompe a imagem do painel outdoor. No interior deste tubo se estabelece o espaço de habitação. Nesta proposta, a estrutura do painel é metálica e a habitação fica exposta para quem passa pelo outdoor.



ícones da estrutura



7

Imagens 03 e 04 - Imagens do projeto da 2ª tipologia de "Outdoor habitado". Fonte: Arte/Cidade, 2011.

Seu conceito central é a noção de "ocupação" expondo a "ruptura" existente entre, de um lado, "a cidade do movimento e da imagem e, por outro, a população itinerante que se desloca em todas as direções". Assim, *Outdoor habitado* se projeta como "um imenso painel publicitário suspenso que seja, ao mesmo tempo, um espaço para ocupação por indivíduos sem moradia".

A arquitetura é levada ao seu extremo de virtualização (o painel outdoor) e a ocupação habitacional ao limite da provisoriedade. Neste processo, dissolvem-se os elementos que distinguem o construído do movimento, a habitação do aparato publicitário, a residência convencional da ocupação informal das áreas anexas aos sistemas viários (BRISSAC-PEIXOTO, 2011, p.223).

Com este movimento,

Adams introduz elementos que questionam e redirecionam sua função no espaço urbano. Ele parte dos equipamentos urbanos comuns, investidos de um certo deslocamento, sutis alterações na sua estrutura e utilização, que permitam inscrever uma reflexão social e política crítica nos espaços públicos. Toma os aparatos que hoje servem para projetar a imagem da cidade e seus habitantes e inscreve elementos de perturbação emprestados de outras situações (BRISSAC-PEIXOTO, 2011, p.223).

Dessa forma, resumidamente, sua intervenção híbrida entre o painel publicitário e abrigo para pessoas em situação de rua, visava problematizar a exclusão social nos e através dos espaços públicos com o enfrentamento de imagens glamorosas com a vulnerabilidade de silhuetas esquecidas. “Visava levar aquele que percorre em velocidade a Radial Leste a problematizar os dispositivos que determinam a organização e o significado do lugar e a identidade de seus moradores” (BRISSAC-PEIXOTO, 2011, p.223).

Em 1999, Dennis Adams esteve no Brasil em razão de um evento anterior à quarta edição do projeto. O artista, bem como outros de renome internacional, passou por São Paulo para participar de *Intervenções em Megacidades*, organizado também pelo grupo de intervenções urbanas Arte/Cidade. Tratou-se de uma série de palestras que pretendiam discutir a arte pública e o estabelecimento de parâmetros para a exposição nomeada *Brasmitte*, uma composição dos nomes dos dois bairros-alvo da mostra, o Brás, na capital paulista, e o Mitte, em Berlim, Alemanha (VIEGAS, s.d., *on-line*).

Sua passagem foi registrada pela *Folha de São Paulo* que lançou duas matérias disponíveis em sua página *on-line*, uma notícia e uma breve entrevista a respeito da construção de suas intervenções urbanas, esclarecendo e discutindo aspectos de sua produção, especialmente o uso de imagens fotográficas. Nesta entrevista, ao ser questionado sobre o processo de concepção em um local desconhecido, Adams relata um episódio único, porém contrário ao que normalmente realiza. Quando em Genebra, o artista teve tempo apenas de captar as informações visuais que precisava do táxi, no trajeto do aeroporto ao hotel: “Gosto de prestar atenção nos detalhes do comportamento humano e a partir deles construir uma intervenção no espaço que eles frequentam”. Sobre a capital, Adams acredita que:

São Paulo parece não ter um centro único, mas vários funcionando ao mesmo tempo. Sobre seus habitantes, eu diria que são bem menos agressivos do que imaginava. Apesar da concentração arquitetônica e da violência da qual se ouve falar com frequência, o olhar das pessoas na rua é doce e amigável (ADAMS, 1999, *on-line*).

Pensando ainda a respeito do processo de construção de suas obras e a contaminação do meio, Adams acredita que quando não se domina “a língua de um país, está excluído de um dos sentidos e portanto acaba olhando com mais atenção”. Apesar da necessária racionalidade, Adams não exclui o instinto:

Sempre testo minhas primeiras impressões com pesquisa. Às vezes, quando tenho muito tempo para criar uma obra, tendo a torná-la teórica demais. O trabalho cria vida própria, mas, ao afastar-se do instintivo, passa a não me interessar mais porque perde o elo com a percepção do público (*on-line*).

Em entrevista concedida em 1991 à Peter Doroshenko (*on-line*), Adams é questionado a respeito da maneira que o aspecto funcional de alguns de seus trabalhos se relaciona aos problemas sociais denunciados pelo artista, e responde estar interessado em funcionar como uma espécie de ardil, que configura o trabalho.

O espectador é convidado a entrar e, em seguida, outra coisa se apresenta. Você recebe um pouco mais do que você esperava. Talvez eu nunca tenha sido devidamente socializado: o valor de uso é algo que eu prefiro transgredir. Não sigo a linha partidária no que diz respeito à arte pública funcional. Todo o seu espírito é benigno. Vou esperar por uma arte que ainda é perigosa (ADAMS, 1991, *on-line*, tradução livre).

Em seguida, Doroshenko o provoca indagando se os métodos empregados, facilmente confundidos por campanhas publicitárias ou mídias de massa, visavam tornar seu trabalho mais “eficaz”. Ao respondê-lo, Adams confirma que essa apropriação é algo natural, uma vez que seu trabalho se produz e se apresenta nos espaços públicos e conclui que seu interesse é criar uma “confusão de identidade”, pois a partir dessa crise que o indivíduo se aproximaria genuinamente da ética. Ou seja, como observaram Santos e Campos (2019, p.12) ao se apropriar do mobiliário urbano, buscando intencionalmente tal confusão, “Adams usa a hibridização de linguagens para colocar de forma sutil, porém marcante, suas mensagens aos usuários e passantes”.

Por fim, Phillips (1987, p.8) afirma que, apesar de a arte pública não ser mais um exercício de criação de ícones, ainda viabiliza “uma maneira de reinterpretar questões, de revelar a diferença entre desinformação e informação”, sublinhando que, no trabalho de Adams, não haveria espaço para a “conformidade ou complacência”. A autora situa Adams no tempo e espaço justamente pensando no ataque à comunidade purificada da cultura afluenta proferido por Sennett, e a proposição que este faz de uma nova comunidade urbana baseada no desconforto, no conflito e na valorização das diferenças. Sua obra repousa na “qualidade desconexa e ligeiramente delirante da vida contemporânea”.

Algumas considerações

Os espaços públicos urbanos representam, a depender do olhar, tanto um lugar de comunhão quanto disputas. Na contemporaneidade, tornaram-se latentes algumas problemáticas sociais que parecem fugir do controle de agentes públicos e mesmo da sociedade organizada em associações ou entidades sensíveis às questões sociais. Dessa maneira, a rua, o parque, a praça pública entre tantos outros, se consolidam como palco da materialização de discursos sociopolíticos engajados, por uma apropriação consciente que conduza ao exercício mental de sensibilização às condições sócio urbanas mais sensíveis.

Por ser a cidade, como introduz Velho (1967), um “*locus* de convergência” dos interesses econômicos, políticos e ideológicos, devemos observar atentamente a toda e qualquer movimentação de reordenamento urbano “propagandeada” pelo poder hegemônico. Muitas vezes, este servirá ao mercado, excluindo as tantas possibilidades que as comunidades afetadas teriam de reorganização própria e sensível às suas contrariedades.

Como alerta Brissac-Peixoto na descrição de *Outdoor habitado*, “é nos interstícios dessa nova economia do espaço, ditada pelo movimento, que vão se instalar aqueles que transitam transversalmente pela cidade”. Assim, restam apenas os viadutos ou canteiros de grandes equipamentos de trânsito; “é onde se infiltram aqueles que vivem à deriva”, inaugurando “um conflito entre a organização do espaço urbano para o movimento e a ocupação informal para habitação dos dispositivos de sinalização criados em função daquele tipo de deslocamento” (2011, p. 223).

A obra, soou-nos também uma denúncia àquela atitude urbana típica, tão antiga quanto recorrente, do habitante da metrópole moderna, a atitude *blasé*. Adams, especialmente neste projeto, parece-nos expor com máxima intensidade, as contradições do capitalismo, negando, veementemente, tal aproximação. O olhar impassível não lhe interessa, pois, elevar estes sujeitos não nos parece ser uma irrefletida e espalhafatosa exposição, mas sim uma tentativa de reversão da invisibilidade recaída sobre tais corpos.

Traçando um breve paralelo, Sevckenko (1998, p.143) apresenta o *Veículo para os Sem-teto* (1989) como paradigma da monumentalidade contemporânea, aquela que, diferentemente da representada pela Torre Eiffel, é horizontal, próxima da escala humana, móvel, permanentemente em movimentações imprevisíveis e difusa: “em vez de centralizar o espaço público, anuncia o colapso dele em simultaneidade com o colapso da cidadania”.

Da mesma maneira que o carrinho de supermercado representa poder de consumo, paradoxalmente, sob a posse de uma pessoa em situação de rua “evoca a exclusão de quem não tem qualquer acesso a qualquer possibilidade de consumo, de quem não participa do mercado” apesar de, ao mesmo tempo, configurar tudo aquilo que tais sujeitos possuem. Assim, podemos dizer que o abrigo de Adams representa, além do consumo, outro aspecto essencial deste sistema de valores, a propriedade privada.

Buscamos, por fim, através deste artigo, articular a noção de hibridização empregada por artistas contemporâneos no intuito de problematizar as relações que os sujeitos urbanos estabelecem com os espaços públicos através de sua apropriação. Aqui, pontuamos especialmente a arte pública que lança luz sobre a situação de rua de sujeitos vulneráveis – “aqueles que não acompanham os grandes fluxos do capital e do trabalho, da publicidade” (BRISSAC-PEIXOTO, 2011, p.223) – nos grandes centros urbanos e que alertam, como descrito por Sevckenko (1998, p.144), “o retorno do monstro (que) nos vem como um aviso, como uma advertência, como um presságio de desgraças que certamente virão se perdermos nossa capacidade de indignação”.

Por meio de uma complexa teia de ações artísticas, políticas e protocolares que se dão no espaço público, obras de arte pública, mobiliários urbanos, cidadãos e memórias urbanas vão engendrando o cotidiano complexo de viver a cidade. A cidade, com toda a sua carga de representar e se ver representada em tempos e espaços distintos, convida ao exercício inquieto e constante de ressignificar a experiência contemporânea que longe está de ser pacificadora para questões sociais latentes que teimam em nos interrogar já há algumas décadas.

Referências

ADAMS, D. O artista adianta o tema de sua palestra. Entrevista concedida à Folha de São Paulo, São Paulo, 16 de março de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq26039922.htm>. Acesso em 08/08/2020.

ADAMS, D. Dennis Adams. Entrevista concedida a Peter Doroshenko. In: *Journal of Contemporary*

- Art. [s./d.]. Disponível em: <http://www.jca-online.com/adams.html> Acesso em 29/07/2020.
- BRISSAC-PEIXOTO, Nelson. *Arte/Cidade*. Zona Leste. Santiago de Compostela: Dardo, 2011.
- COSTA, Fernando Araújo. *Espaço público contemporâneo: híbridos na fronteira entre arte pública e mobiliário urbano*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2022.
- COUCHOT, Edmond. *Media art: hybridization and autonomy*. REFRESH! Conference, First International Conference on the Media Arts, Sciences and Technologies held at the Banff Center sept 29-oct 4 2005 and cosponsored by the Banff New Media Institute, the Database of Virtual Art and Leonardo/ISAST.
- MADEIRA, Cláudia Maria Guerra. *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.
- PHILLIPS, Patricia. *Critical Constructions*. In: Dennis Adams building against image (1979-1987), 1987 (catálogo de exposição).
- PHILLIPS, Patricia. *Constructions: Between Sculpture and Architecture*. In: *Artforum*, v.26, n.10, 1988. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/198806/constructions-between-sculptureand-architecture-61562> . Acesso em: 17/01/2022.
- SANTAELLA, Lúcia. *A ecologia pluralista das mídias locativas*. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.37, p.20-24, 2008.
- SANTOS, Angela Maria dos. *Hibridização entre design gráfico e instalação artística em mídia externa paulistana*. Tese (Doutorado em Design) Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019.
- SANTOS, Angela Maria dos; CAMPOS, Gisela Belluzzo de. *Obras de arte urbanas híbridas entre instalação artística e design gráfico de comunicação visual*. *Art&Sensorium*, Curitiba, v.6, n.2, pp. 131-143, Jul-Dez. 2019.
- SENIE, Harriet. In: MIRANDA, Danilo Santos de. (Coord.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998, pp.34-45.
- SENIE, Harriet. *The tilted arc controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. *Entre o paraíso e o inferno*. In: MIRANDA, Danilo Santos de. (Coord.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998, p.136-144.
- SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, pp. 13-28.
- VELHO, Gilberto. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- VIEGAS, Camila. *Dennis Adams traz sua arquitetura da amnésia*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s.d. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq26039921.htm>. Acesso em: 08 ago 2022.

Proposições Artísticas

...otemponãopassa ...

...eltiemponopasa...
(6'35", 1997-2022)

Lia do Rio

artista visual

liadorio2@gmail.com



O vídeo combina três momentos e diferentes formatos para ações artísticas realizadas em paisagens naturais de parques do Rio de Janeiro e de São Paulo que compilam a poética da artista Lia do Rio, interessada em fazer uso de materiais da natureza que tomam a forma de proposições artísticas instigadas pela percepção que desenvolvemos sobre a passagem do tempo.

São proposições originadas da pesquisa dessa artista por parques naturais e árvores

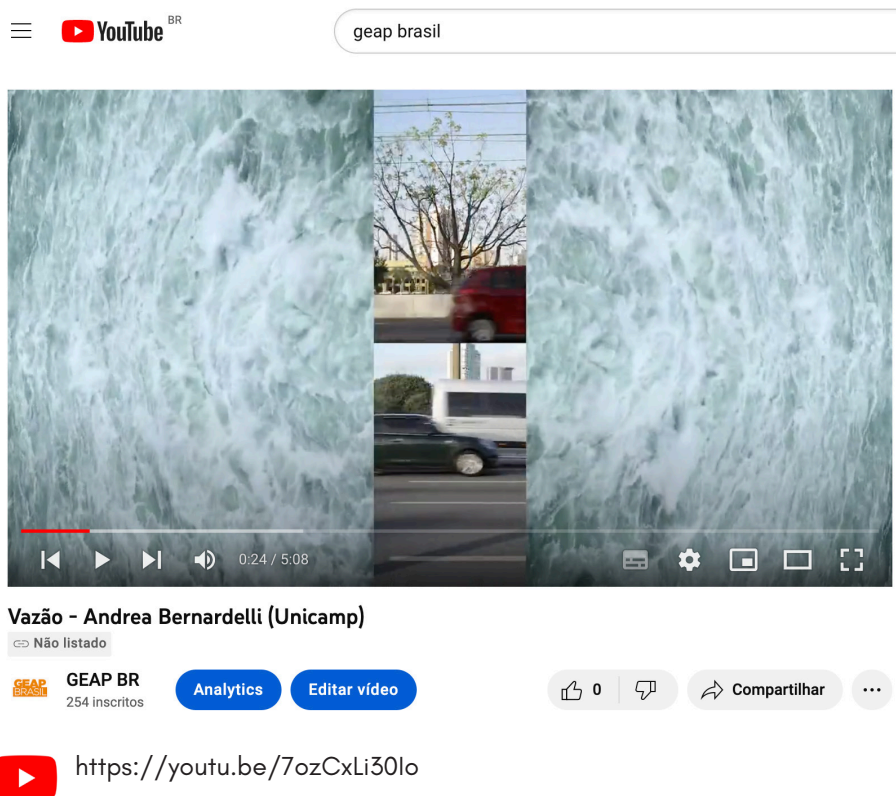
centenárias, aptos a portar a ideia de envelhecimento. Contudo, como explora Lia em sua narrativa, na verdade, esse envelhecimento se dá apenas no comportamento da matéria, pela ação de intempéries e não pela entidade Tempo agindo sobre as coisas. Ela baseia-se no conceito de eterno retorno, de Nietzsche para esses projetos e nessa direção, filosofa sobre como todos nós, seres vivos, nos encontramos sempre no momento presente, de modo que e a cada presente sucede-se outro, sem tempo matemático algum, entre eles.

Concebe assim na Floresta da Tijuca (1997), a intervenção artística intitulada Aion (referência às divindades do tempo, na Grécia antiga), quando junto de um grupo de pessoas circula uma grande árvore frontosa; cimenta sob o chão de seu caule a frase título: otemponãopassa, repetida continuamente ao seu redor e produz a primeira versão em vídeo.

Em 2017, como desdobramento da primeira ação, realiza nova intervenção no Instituto Baía dos Vermelhos, na mata Atlântica de Ilhabela/SP. Para este segundo momento aplica a forma de um longo passeio de pedestres no qual a inscreve a mesma frase título, cimentada e repetida continuamente, por 40 metros. Essa linha encontra-se com o terceiro e atual momento do trabalho, com a construção de um portal de 4,5 metros de altura no passeio da Baía dos Vermelhos, no ponto exato em que a frase otemponãopassa é inscrita de modo invertido, na extensão do passeio.

Vazão
Caudal
(5'09", 2022)

Andréa Bernardelli
Universidade Estadual de Campinas
andrea.bernardelli@gmail.com



Nos centros urbanos o transitar pela cidade se transformou em passagem entre espaços internos. O fora é somente espaço de transição. Nos deslocamos de um ambiente fechado para outro e o encontro com a paisagem externa é acelerado, temos pressa. Precisamos habitar o fora, não apenas considera-lo como transição entre dois interiores. Domesticados por nós mesmos, mal sentimos o ritmo da natureza. Na velocidade dos trajetos o olhar é

vago. Aceleramos os carros, lotamos os ônibus, nos esprememos nos metros, os trens passam repetidamente, caminhões sem fim, motocicletas quase voam se fazendo notar... o ruído é um burburinho constante, soa como a força das águas fluindo para o mar.

A natureza segue tranquila em seus ritmos, seus ciclos de água, vento, crescimento, renovação e fruição.

O ser humano, em velocidade alucinante, está cada vez mais interligado à técnica, mais fechado em telas, mais desconectado dos espaços externos e do outro. Nosso olhar e percepção estão mediados por máquinas, desaprendemos à olhar para o entorno. É vital reconduzir as pessoas para fora, para espaços abertos, fora de paredes e muros, desvendar os olhos para experimentar espaços exteriores com arte, cultura e natureza. Precisamos do outro. No ritmo das destruições só resta a natureza nos engolir e reciclar, talvez assim ela consiga nos transformar.

Novas Vistas

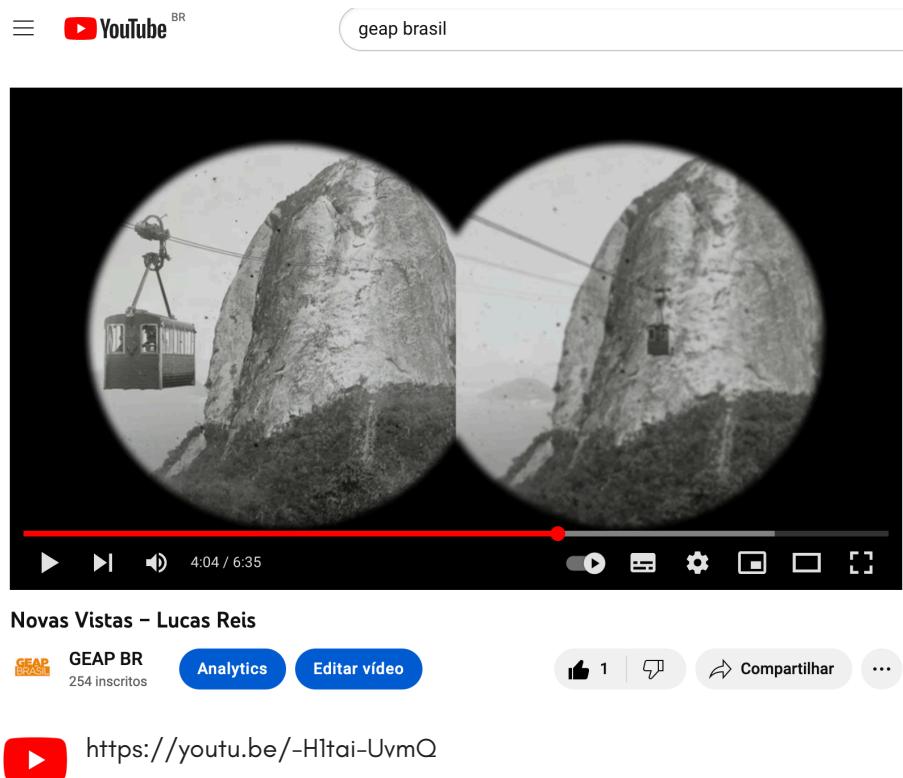
Nuevas vistas

(6'35", 2021)

Lucas Reis

Universidade Estadual de Campinas

reis.lucas3@gmail.com



Novas Vistas é um vídeo-ensaio constituído por fotografias, estereoscópias e diapositivos de Marc Ferrez que registram processo de urbanização do Rio de Janeiro. Considerando essas imagens como integrantes de um arquivo visual moderno que produz sentido e molda nossa percepção histórica, este filme de compilação busca refletir sobre os modos de ver incorporados nas fotografias de Ferrez, que nos permitem pensar as formas da espetacularização das paisagens cariocas, os sentidos políticos do processo de modernização e os novos estados da

imagem que emergem entre o final do século XIX e o início do século XX.

À guisa da arqueologia das mídias, o vídeo volta-se à materialidade dos modos de percepção incorporados aos artefatos tecnológicos de Ferrez e chama nossa atenção para a historicidade dessas imagens utilizando-se para isso de movimento crítico que busca compreender o que essas fotografias podem nos dizer quando ativadas como dispositivo artístico-heurístico.

Neste processo de investigação desvelam-se as relações entre os interesses políticos e estéticos encarnados nas imagens produzidas naquele período de intensa transformação da paisagem urbana e das relações na esfera pública. O procedimento visual-ensaístico empregado visa assim evidenciar como os novos modos de ver a cidade do Rio de Janeiro, emergentes no processo de urbanização, sobrevivem na temporalidade complexa de nossa cultura visual contemporânea.

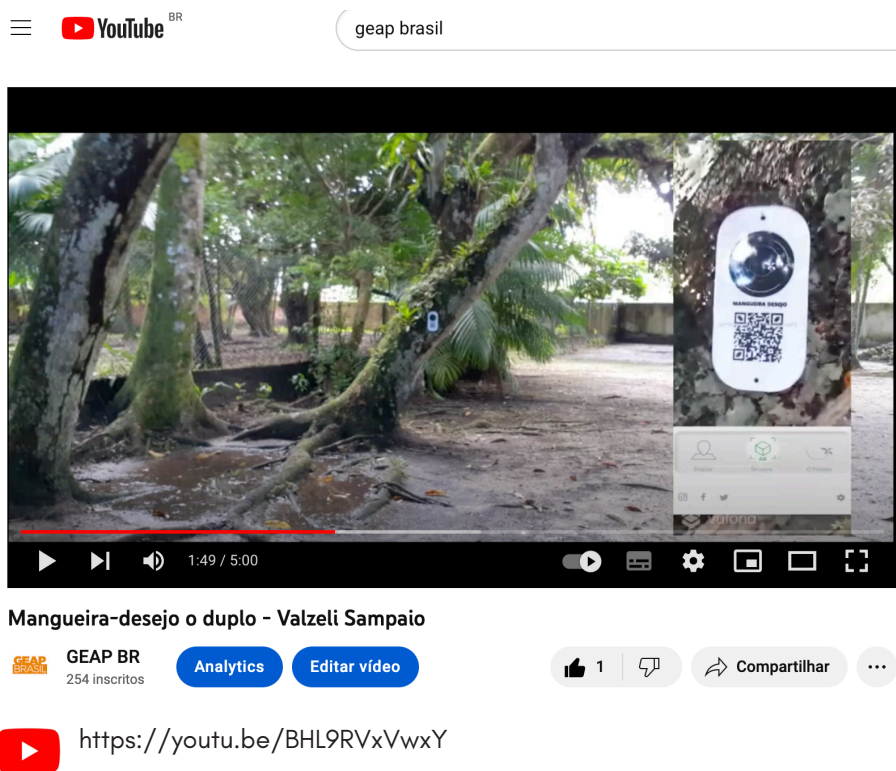
Este projeto foi concebido e produzido no interior do curso de Comunicação Social – Midialogia da UNICAMP, em uma disciplina de extensão realizada em parceria com o Instituto Moreira Salles. Tem direção, roteiro e montagem feitas por João Felipe Rufatto Ferreira, Laura Manganote, Leonardo Zago Leoni e Lucas Reis.

Mangueira Desejo

Manguera deseo
(5'00", 2020-2022)

Val Sampaio e Lab Tecn 

Universidade Federal do Pará
valsampaio@gmail.com



“Mangueira Desejo”   um work in progress produzido por Val Sampaio e pelo grupo de pesquisa de poéticas artísticas e novas tecnologias, Lab Techn l. O projeto cria um ambiente de interação digital nas mangueiras de Belém do Pará, cidade ao Norte do Brasil, por intermédio de app para celular.

A proposta apresenta outras formas de tomar para si a percepção da arte, da arquitetura e do urbanismo, criando mecanismos para aproximar a vida cotidiana. Para tanto, relaciona

arte, tecnologia de localização e realidade aumentada para criar dispositivos que possibilitem modos de ver e estar com as mangueiras de Belém, integrando a vida cotidiana e reflexões sobre arte, lazer e vida urbana. Explorando artística e tecnologicamente a Belém conhecida como Cidade das Mangueiras a instalação on line vinculada ao sítio específico da praça da República de Belém convida os transeuntes a interagir por meio de aplicativo cujo acesso está disponibilizado nessas árvores, transformadas em receptáculo das aspirações das pessoas que cruzam com elas.

Para acionar o projeto é necessário baixar e instalar no celular o app mangueira desejo.apk em smartphone com giroscópio ou sistema operacional Android. O aplicativo possibilita a inserção de objetos virtuais no ambiente físico que podem ser acessados em tempo real e permite a inserção de pequenas anotações digitais. Essas escritas alimentam uma nuvem virtual de desejos ao redor das mangueiras, compartilhados com qualquer pessoa no planeta, pelo site do projeto disponível em: <https://oduplo.mangueiradesejo.com.br>.

O Grupo Lab Techné vinculado ao projeto é formado por: Val Sampaio, Acilon Baptista (UXI designer), Raul Thunderbird Batista (programador), Ricardo Harada (pós-produção de vídeo), Rafaelle Rabello (pesquisadora realidade aumentada), Ray Firmino Oliveira Neto (pós-produção de vídeo), Suely Nascimento (fotógrafa/produção), Wilka Sales (fotógrafa/produção), João Pedro Merçon (bolsista PIBIC), Yuri Amorim (fotógrafa/produção).

Companhia Descolonizadora: Gabinete de Tombamento Assistido

Compañía descolonizadora: Gabinete de preservación asistida (9'00", 2022)

Silfarlem Oliveira

Universidade do Estado de Santa Catarina

Juliano Siqueira

Universidade Estadual de Londrina

ciadecolonial@gmail.com



A Companhia Descolonizadora vem atuando nos últimos anos, na criação de procedimentos voltados para a desmontagem de monumentos e narrativas coloniais. Inicialmente, prevê sua atuação nos Estados de Santa Catarina, Paraná, interior de São Paulo, Espírito Santo e outras localidades

conforme demanda e/ou ocasião.

Entre as práticas regulares do Gabinete Itinerante de Tombamento Assistido fazem uso de ferramentas tais como: remoção, sepultamento (tombamento integral), esconderijo com advertência, encolhimento (miniatura), descongelamento, visita restrita, oficinas de desmontagem, apoio logístico, sinalização etc. Como estrutura de atendimento ao público seus artistas idealizadores utilizam-se de uma banca ambulante como escritório móvel.

Em 17 de junho de 2022, a Companhia Descolonizadora realizou no Memorial do Pioneiro, em Londrina/PR, a primeira diligência do Gabinete na forma de uma intervenção de arte pública. Situado na praça 1ª de Maio, centro de Londrina, este memorial fundado no dia 01 de maio de 2007, contempla duas torres de identificação que descrevem no conjunto de 15 monólitos/totens/obeliscos de concreto cenas da vida cotidiana de personagens e listagem de nomes dos chamados pioneiros e pioneiras do processo de formação da cidade de Londrina. A Companhia constatou que do conjunto todo apenas 1 monólito é dedicado aos povos indígenas Kaingang. Ao todo, são 3800 nomes listados sem nenhuma indicação aos povos Guarani e Xetá, que igualmente habitavam a região do sertão do Guayrá (norte do Paraná).

Assim, a Companhia recomendou intervenção parcial ou completa de Tombamento Assistido neste Memorial por meio de ação in situ, na qual noticiou o fato aos transeuntes propondo-lhes a coleta de sugestões e a construção de alternativas para um tombamento assistido do monumento em questão.

Furar passagens

Pasajes de golpeo
(1'17", 2021)

Gu da Cei

Universidade Nacional de Brasília
gustavodacei@gmail.com



O vídeo apresenta o artista performando em trajeto de ônibus público circular por trechos de Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal - DF, uma das primeiras áreas a serem urbanizadas como projeto de resposta à favelização causada pela construção da capital do país. Ceilândia está localizada à 26 km de Brasília e hoje é considerada uma das cidades mais populosas do DF. É a cidade onde vive e a partir de onde atua Gu da Cei, Gustavo Azevedo da Silva, que a carrega em seu nome artístico.

A dinâmica e fluxos próprios desse lugar são fontes constantes de sua pesquisa artística pautada pela performance, ações urbanas, vídeos que demonstram plástica e conceitualmente a visualidade das marcas gráficas como territórios a serem transfigurados.

Furar passagens apresenta o trajeto de ônibus entre a Ceilândia e Brasília, enquanto o artista tatua sua própria perna, com o método handpoke. Elabora uma imagem que remete ao próprio traçado urbano interessado em propor situações de atravessamento de fronteiras, em “arriscar-se na sedução do caminho. Marcar passagens que marcam. Memória de um percurso”, como testemunha. A imagem final abstrata tatuada no corpo resulta da experiência desses mapeamentos de deslocamento cotidiano.

Trata-se de um vídeo bastante curto que sugere ser visto em looping. Remete ao tempo dos trajetos urbanos, usualmente demorados, tornados cada vez mais importantes na vida contemporânea diante de suas relações de acesso e espaço. Ester Cruz e Henrique Jesus atuam na captação das imagens.

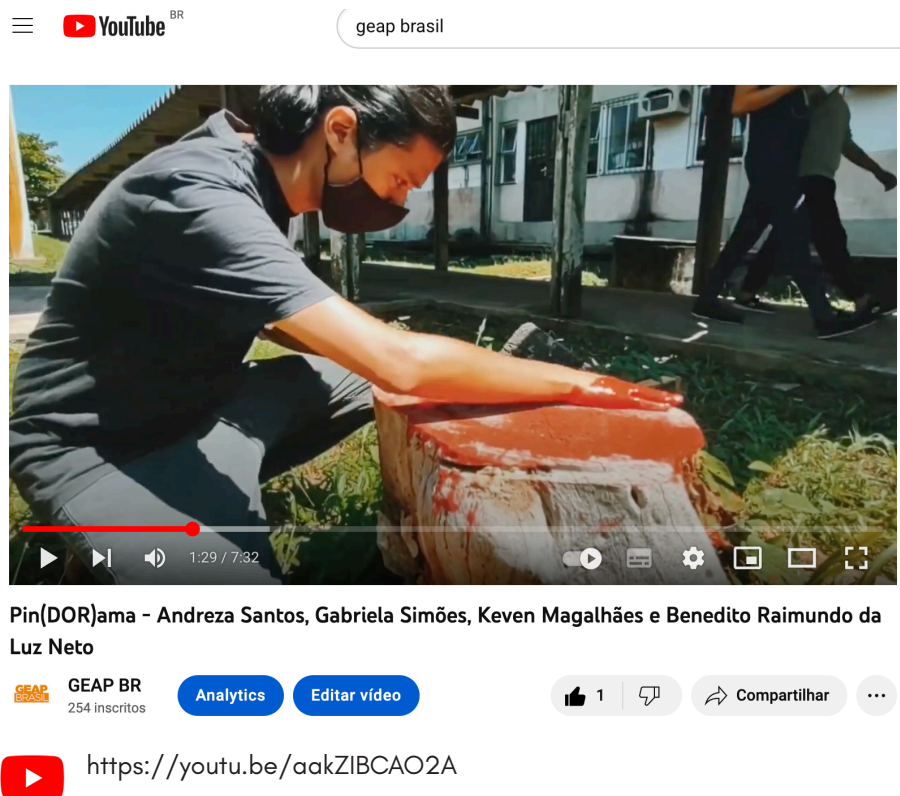
Pin(DOR)ama

Pin(DOR)ama
(7'32", 2022)

Coletivo Arte Pública em Ação

(Andreza Karoline Costa dos Santos / Benedito da Luz Raimundo Neto /
Gabriela Neves Simões / Keven Silva Magalhães)

Universidade Federal do Pará
a.andreza.karolyne@gmail.com



O coletivo Arte Pública em Ação surge em 2022, a partir do projeto de um grupo de discentes de Artes Visuais (Bacharelado e Licenciatura) que realizam ações artísticas e pesquisas voltadas à ampliação de suas poéticas. Durante os meses de junho à agosto, seus representantes discutiram sobre questões tais como: desmatamento, queimadas, invasões de

terras indígenas, assassinatos e estupros recorrentes nas matas brasileiras. A partir desses elementos projetaram ações que tiveram lugar nos espaços da própria UFPA, Campus de Belém, como processo embrionário experimental de algo pretende-se estender para outros espaços públicos da cidade.

O vídeo apresenta os artistas andando pelas ruas da universidade e pintando de vermelho várias bases dos troncos de árvores cortadas e derrubadas, ainda com suas raízes presas ao chão. O título da performance Pin(DOR)ama resgata o nome dado a este Brasil antes da invasão das terras e sua declaração como “descobertas” e joga com a própria palavra, da qual destaca a “DOR” sofrida por Pindorama e seus habitantes, ao serem invadidos. Na ausência do tronco, os sentimentos de dor, de amor e tristeza pela vida ceifada.

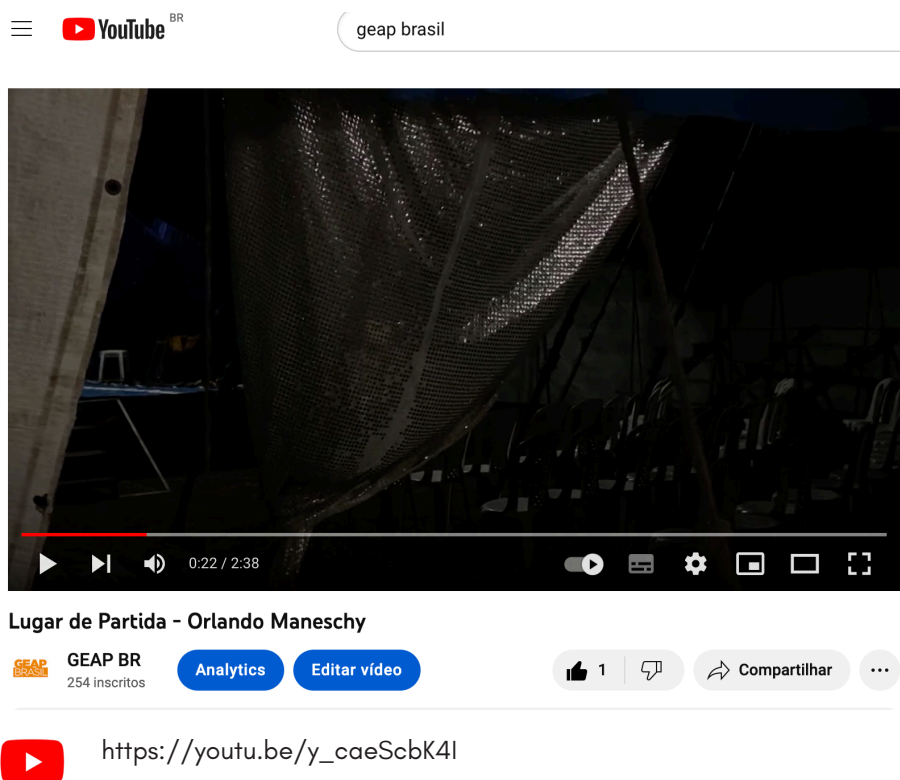
Os troncos cortados ainda sangram; aquilo que já foi vida, ainda em morte, quer nos falar; mesmo sem palavras. Neste trabalho não há preparação ou ensaio; a performance busca evidenciar seus sentimentos mistos de impotência e perda, não só pela flora e fauna, mas pelas vidas perdidas em nome do progresso, dos assassinatos e abusos que a população indígena sofre. O ato de pintar de tinta vermelha os troncos de árvores cortadas sinaliza a urgência em desvelar as atrocidades que acontecem não só na região norte, mas em todo o país.

Lugar de partida

Lugar de saída
(2'39", 2022)

Orlando Maneschy

Universidade Federal do Pará
orlando.maneschy@gmail.com



Trata-se de projeto de investigação sobre ambientes provisórios, instalações móveis, lugares degradados e memórias do século XX.

Colecionando imagens que bem articulam fragmentos de sensações humanas, pequenas irradiações de luz do ambiente visitado, sons de natureza e vácuos de existência de lugares, o artista propõe lançar um olhar sobre a modernidade e seus paradoxos. Nessa direção, a

forma da videoarte tanto alimenta quanto possibilita esse trabalho poético cujo resultado demonstra-se exigente na seleção/edição apurada de cenas desejosas de serem percebidas como pequenos brilhos vagos, futurismos, tal qual indica o artista.

São vistas de construções provisórias de tendas e lonas de circo, tomadas no escuro da noite, vazias de gente mas, presentificadas pelo som de pequenos animais que permitem identificar os vultos e os brilhos com os quais se constrói o lirismo de paisagens habitadas pelo ser humano, na condição de passagem.

Mercadão: Encontros com a arte contemporânea

Mercadão: Encuentros con el arte contemporáneo
(8'43", 2022)

Arianne Vitale

Universidade de São Paulo
ariannevc@hotmail.com

Thiago Bortolozzo

Universidade Estadual de Campinas
thiagobortolozzo@gmail.com



O Vídeo apresenta o resultado de conversas e encontros sobre arte contemporânea em um espaço público central da cidade de Campinas, o Mercado Municipal, conhecido como Mercadão. Trata-se de projeto elaborado a partir de imagens derivadas dessa série de ações

artísticas na forma de performances, instalações, intervenções etc, todas elas realizadas durante o período de pandemia, entre os meses de dezembro de 2020 e julho de 2021.

Levando em consideração os protocolos e restrições daquele período que alteraram o comportamento das pessoas no espaço público, as propostas foram organizadas para ocorrerem em espaços externos e abertos, em frente às bancas de comerciantes, no estacionamento, nas portas de entrada ou áreas de fluxo cotidiano e arredores. Tiveram lugar também com o Mercado fechado ao público, em silêncio total.

Foram proposições interessadas no diálogo com os diversos sentidos e memórias daquele lugar urbano de modo a resgatar seu passado e a apresentar reflexões poéticas sobre os possíveis futuros.

Coordenados pela proposta de Arianne Vitale e Thiago Bortolozzo, participaram do projeto, os seguintes artistas visuais: Carrierio, Genivaldo Amorim, Ismar Curi, Mirs Monstrengo, Paula Monterrey, Renato Atuati, Sergio Campelo além de Arianne e Thiago. As imagens foram produzidas por Gabriella Zanardi e a edição final realizada por seus organizadores.

Estratigrafias de uma andarilha

Estratigrafías de una caminante

(9'57", 2021)

Janice Lima

Universidade Federal do Pará

janiceshirleysouzalima@gmail.com



Esta videoperformance apresenta uma narrativa sobre os territórios existenciais habitados pela artista que viu sua família despedaçada, ao longo de sucessivos exílios políticos, que levaram ao extravio de inúmeros documentos pessoais entre retratos, livros e referências de sua infância e adolescência. Ao explorar a transfiguração imagética de espaços urbanos da atualidade percorridos por ela para esta ação, busca ressignificar fatos decorrentes da ditadura militar (1964–1984) no Brasil, quando seu pai, um simples livreiro, praticante da religião Adventista do Sétimo Dia, é denunciado por um pastor desta

igreja que o acusa de exercer atividades subversivas e junto da família, sofre perseguição.

As perdas marcam o período e se somam ao comprometimento da memória da artista, devido a uma grave doença que a acomete no início da fase adulta. Diante dessa outra/nova perda ela se propõe a uma jornada, espécie de estratigrafia mnemônica, que visa refazer as lembranças por meio de caminhadas que procuram recuperar vestígios, alinhar lembranças, reconstruir lugares de memórias apagadas ou silenciadas.

A deriva apresenta a cidade de Belém, por sobre a qual, em trajeto, são aplicados cartazes que contém seus retratos, de criança à fase adulta, acrescido do termo “Procura-se”.

O processo de construção do trabalho envolve busca incessante da memória que se vê apontada também na elaboração de contos baseados nessa experiência, em roteiros e entrevistas feitas com o pai, processos esses sempre fragmentados pela dor do vivido. Constitui-se assim por múltiplas camadas de visualidade, sonoridade e narrativas que operacionalizam os conceitos de território, agenciamento, desterritorialidade e reterritorialidade, emprestados da gramática deleuze-guattariana, foco importante das pesquisas da artista.

Estratigrafias de uma andarilha reivindica-se como um posicionamento artístico e político ante toda forma de repressão e censura; é uma forma poética para se tirar do silêncio e da ausência impostos, temática ainda hoje mal contada e pouco explorada pela história oficial. A filmagem foi realizada por Natan Garcia e Heldilene Reale com edição e montagem final de Heldilene Reale e Janice Lima.

Está caindo flor

Está cayendo flor
(6'36", 2016-2021)

Mariza Barbosa de Oliveira

Universidade Estadual de Campinas
mariza.barbosa.oliveira@gmail.com



O vídeo apresenta registros da série da performance *Está caindo flor* realizada em espaços públicos das cidades de Uberlândia (MG), São João Del Rei (MG) e Carmo do Paranaíba (MG) entre 2016 e 2021. São experimentações artísticas concebidas para dar forma poética aos aspectos sensoriais da beleza do cair das flores de árvores que compõem a paisagem urbana. O interesse do projeto está na apreensão da percepção de beleza despertada pelas diferentes fases de árvores floridas como: ipê, paineiras, sibipirunas, flamboyants, jacarandás

entre outras, em todo o processo de sua floração; do aparecimento dos botões, formação de copas completamente tomadas por flores, até sua desfloração com a queda das flores e a formação de tapetes floridos, no solo.

O trabalho visa desfrutar desses momentos efêmeros. Considera que a vida no ambiente urbano, muitas vezes, leva à ideia de que nossos corpos são apartados da natureza. Buscando retificar essa compreensão, as ações pretendem encontrar o sentimento de pertencimento e de unidade, compreendendo o corpo como parte a natureza; reivindicando, o direito de uso dos espaços públicos da cidade de forma poética, sensível, lúdica, contemplativa e ociosa. A proposta parte do corpo feminino solitário da artista. Interessada em ativar uma situação artística, embasada na arte contextual, propõe essas experiências transitórias com as quais encontra novas interpretações na relação com outros corpos que vivenciam a cidade em seu cotidiano.

Depois do acompanhamento diário da etapa de floração das árvores selecionadas para a ação, a artista veste-se de branco e permanece por algumas horas embaixo das árvores floridas desfrutando da sensação contemplativa, momentos em que está deitada ou desenhando. Atenta também aos variantes tipos de envolvimento do transeunte urbano nesses lugares, vistos como espectadores circunstanciais que, entre a pressa despercebida e manifestações de suas impressões, acrescentam outros elementos ao processo do trabalho.

Informação sobre os editores e autores/as

Informação sobre os editores

Alexandre Romariz Sequeira é artista visual, fotógrafo e curador. Docente da Faculdade de Artes Visuais (FAV) e do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui graduação em Arquitetura e fez a Especialização em Semiótica e Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará. Realizou seu Mestrado e o Doutorado em Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua pesquisa poética pauta-se pela fotografia contemporânea por meio da qual vem participando de exposições no Brasil e no exterior.

Sylvia Furegatti é artista visual, professora e pesquisadora dedicada ao campo da arte pública e urbana contemporâneas. É professora associada do Instituto de Artes da Unicamp. Doutora e Mestre em História da Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAU-USP); Especialista em Museus de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da USP. Está vinculada ao Programa de Pós Graduação e à Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp. Atua também como curadora. Atualmente ocupa o cargo de Diretora do Museu de Artes Visuais MAV – Unicamp. Representa a UNICAMP no Conselho Estadual de Museus de São Paulo (desde 2018). É coordenadora Nacional do Grupo de Estudos em Arte Pública no Brasil (GEAP BR) e vice coordenadora do Grupo de Estudos de Arte Publico en Latinoamerica (GEAP LA).

Tiago Samuel Bassani é artista visual e professor adjunto do curso de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Artes (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). É professor colaborador do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Produz sua pesquisa a partir da relação entre arte e política nas produções brasileiras e latino-americanas com destaque para as vulnerabilidades das estruturas sociais, suas violências e seus mortos desconhecidos. Opera as produções artísticas no campo da tridimensionalidade com destaque para a instalação e performance. Integra o Grupo de Pesquisa em Arte GRUPA (UFU/CNPq).

Informação sobre os/as autores/as

Aldrin de Moura de Figueiredo é historiador. Professor da Faculdade de História da UFPA vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Bolsista de produtividade do CNPq. Graduiu-se em História (UFPA) e realizou seu mestrado e doutorado em História (UNICAMP). Dedicou-se ao estudo das artes plásticas e literárias na Amazônia nos séculos XIX e XX, patrimônio histórico e história social da intelectualidade na Amazônica (séculos XVIII-XX). Realizou curadorias e consultorias para instituições brasileiras e estrangeiras. Cumpriu estágio avançado em História da Arte no Museu de América (Madri, Espanha) e intercâmbios de pesquisa em diversos museus europeus. Foi diretor do Centro de Memória da Amazônia (2013-2017) e é membro do Conselho Editorial do Senado Federal. Atualmente é o diretor do Museu do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e coordena o Grupo de Pesquisa em História Social da Arte (CNPq).

Aline Ambrósio da Silva é expógrafa, arquiteta, designer e curadora. Pós-graduada em Sustentabilidade em Cidades, Edificações e Produtos pela Escola de Arquitetura da UFMG, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo (PUC Minas) e em Design de Ambientes (UEMG). Dedicou-se à pesquisa em curadoria e expografia nos campos da arquitetura e do design efêmero. É membro e pesquisadora da Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposições. Na Academia de Curadoria, é Coordenadora da Expografia e Tecnologia, curadora e pesquisadora com registro no Cnpq/UNB e bolsa FAP/DF. As exposições mais recentes que realizou foram: Ideias: O Legado de Giorgio Morandi, CCBB-RJ e Brasilidade Pós-Modernismo, CCBB-SP.

Aline Rayane de Souza Oliveira é arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Bacharel em Gravura pela Universidade do Estado do Paraná, campus Curitiba I/EMBAP, mestre em Artes Visuais e doutora em Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Grupo de Pesquisa Arquitetura, Cidade e Cultura. Foi bolsista de Doutorado do CNPQ, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura urbana e espaço público, arte e esfera pública, arte pública.

Almerinda da Silva Lopes é Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atuando nos cursos de Pós-Graduação em Artes e em História. Realizou pós-doutorado em Ciências da Arte na Universidade de Paris I; Doutorado em Artes Visuais, pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

(PUC/SP), com bolsa sanduíche na Universidade de Paris I (Panteão Sorbonne). Realizou Estágio Técnico-Científico na École des Hautes Études em Sciences Sociales – Paris, França (2014). É pesquisadora de produtividade do CNPq, instituição da qual é também membro do Comitê de Artes, Ciência da Informação e Museologia, (triênio 2018-2021). Autora de vários livros e de outras publicações sobre Arte Moderna, Arte Contemporânea e Fotografia.

Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes é professora de Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB) onde ministra cursos nas áreas de crítica e curadoria, com especialização em arte brasileira. Dentre seus projetos curatoriais destacam-se: Casa Niemeyer (2017 a 2021); Programa de Residência Artística Internacional OCA, além de projetos para o MAC/USP e CCBB de Belo Horizonte. Participa de júris de prêmios nacionais, como Marcantonio Vilaça, Pipa e Rumos Itaú Cultural. Selecionada pelo programa Intercâmbio de Curadores da Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), em parceria com o Getty Research Institute. A exposição Triangular: arte deste século, realizada na Casa Niemeyer (2019), foi eleita melhor coletiva institucional do ano pela Revista Select e em 2020, melhor projeto adaptado ao digital. É coordenadora geral da Academia de Curadoria.

Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães é doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Educação pela Universidade da Amazônia (UNAMA) e Especialista em Ensino Superior pela União das Escolas Superiores do Pará (UNESPA). Atua como docente Adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA) nos Cursos de Licenciatura em Artes Visuais e Pedagogia. É membro associado da Federação de Arte Educadores do Brasil-FAEB e integra o Grupo de Pesquisas CNPq: Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas (UFMG) e o Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia (UFPA).

Ana Carolina Roman é mestre em Geografia pela FFLCH-USP e doutoranda em Art History and Theory na Universidade de Essex (Reino Unido). Curadora e pesquisadora em diversas exposições realizadas em instituições culturais do país, foi assistente de curadoria da 34ª Bienal de Arte de São Paulo. Organizou as duas edições do curso Exposições de arte: curadoria, mediação e produção na Casa Plana (2017 e 2018). Foi pesquisadora do Instituto Rubens Gerchman (2019 a 2020). Curadora da 29 MAJ – Mostra de Arte da Juventude, SESC-Ribeirão Preto (2019). Assistente de pesquisa do Prof. Dr. Michael Tymkiw da Essex University (janeiro/fev 2019), realizou estágio na Hayward Gallery, Londres com pesquisa para a mostra Kiss My Genders (2018 a 2019). É curadora e coordenadora de conteúdo da Academia de Curadoria.

Andréa Bernardelli é formada em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, (PUC-SP). Vive e trabalha em São Paulo. Participou de diversos cursos e grupos de estudo em Fotografia e Filosofia. Em seu trabalho artístico utiliza a fotografia e outros suportes como instrumento de investigação da transitoriedade e da não linearidade

temporal, da multiplicidade existencial e dos intervalos de sentido. Sua série Maré de rio foi a vencedora do Prêmio Porto Seguro Brasil 2009 e do Prêmio aquisição 2019 FestFoto POA – Museu da Fotografia de Fortaleza. Maré de rio é também seu primeiro livro, lançado em 2019. Outra de suas séries fotográficas intitulada Estado Misto foi apresentada no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 2017. Atualmente cursa o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV – IA Unicamp.

Andressa Rezende Boel é artista e pesquisadora. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), bolsista CAPES. Cursou Graduação em Artes Visuais (2014) e Mestrado (2016) em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Integra o Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem (GPPI-UFU), o Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP BR) e também atua em ações diretas e artísticas junto a grupos bicicleteiros.

Andreza Karoline Costa dos Santos é graduada em Letras, Língua Portuguesa (2019) e atualmente cursa a Graduação em Artes Visuais na FAV UFPA. Bolsista do projeto de extensão Arte Pública em Ação (ICA/UFPA). Atuou como professora de Literatura no cursinho popular de Belém (2015 e 2021). Por meio da extensão universitária integra projetos e pesquisas voltadas aos estudos da criação poética em artes, com trabalhos em performance, pintura, desenho e ações de caráter multidisciplinar. Como artista-pesquisadora desenvolve as oficinas Escombros Poéticos, entre outras atividades, vinculadas à arte urbana e arte pública.

Antonio Ferreira Colchete Filho é professor titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído (PROAC) e do Programa de Pós-graduação Profissional em Gestão e Avaliação da Educação Pública (PPGP/CAEd) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Arquiteto e Urbanista graduado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – nível 2.

Ariane Heloise de Carvalho é artista visual. Técnica em Comunicação Visual pela ETEC Polivalente de Americana, é graduanda em Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID Arte (2020 a 2022) e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC-UNICAMP (2021-22). Foi voluntária no Programa de Apoio Didático (PAD) nas disciplinas “Atividades Artísticas Culturais V” (2021) e “Escultura II” (2022) e bolsista na disciplina de “Língua Inglesa II”, junto ao Centro de Ensino de Línguas da Unicamp (2022).

Arianne Vitale Cardoso é artista, professora, figurinista, pesquisadora e arquiteta de cenas. Atua em diferentes campos da arte e do ensino mantendo a interdisciplinaridade como mote de suas pesquisas. É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC – ECA/USP), onde também concluiu seu Mestrado. Graduada em Arquitetura pela Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho (UNESP) trabalhou no teatro Ballhaus Naunynstrasse na Alemanha. Participou de Festivais de teatro como o MIT SP e de residências artísticas tais como: Inverno Cultural UFSJ (2018), Maquinaria, São Paulo (2015), e no teatro Volksbühne, essa subsidiada pelo MinC (2007).

Caroline Alciones de Oliveira Leite é doutora pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Mestre pelo PPGCA-UFF, bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Trabalha na Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do Rio de Janeiro (CECIERJ), coordenando o Cineclubes CECIERJ. É representante da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) no Estado do Rio de Janeiro. Sua pesquisa de doutorado dedica-se às questões do elemento sonoro na obra do artista Cildo Meireles, tendo apresentado resultados dessa investigação em periódicos acadêmicos e congressos em cidades como Nova York (EUA), Buenos Aires (Argentina), Lima (Peru), Madri (Espanha), além de diversas cidades brasileiras.

Dayane da Silva Pinheiro é graduanda na Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi bolsista PIBIC2020 do projeto Formação de Professores no Curso de Artes Visuais na perspectiva da Epistemologia da Práxis: Contribuições para um novo Projeto Político Pedagógico orientada pela Profa. Dra. Marcia Mariana Bittencourt. Atualmente é bolsista PIBIPA2022 no projeto: Artistas Paraenses e suas relações com a política e a sociedade orientada pelo Prof. Dr. Ubiraélcio da Silva Malheiros.

Dóris Karoline Rocha da Costa é graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (2022) e mestranda no Programa de Pós-graduação em Arte, linha de pesquisa Memórias, Histórias e Educação em Artes, com o projeto de pesquisa intitulado Artista-cidadão: o ativismo ambientalista e indigenista brasileiro de Bené Fonteles (1980-1990). Atua em Belém como artista visual, curadora e professora.

Eduardo Bruno Fernandes Freitas é artista-pesquisador-curador-professor. Doutorando em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte (ICA) da UFPA, com bolsa FAPESPA, é mestre em Artes (ECA/USP) e especialista em Semiótica (UECE). Graduiu-se na Licenciatura em Teatro (IFCE). É autor dos livros: Nomadismo Urbano: Performance e Cartografia e O que é performance: 31 programas performáticos para confundir a pergunta. Integra o Coletivo WE e o Núcleo de Estudos da Performance e o Coletivo Aparecidos Políticos. Atuou como curador dos seguintes projetos: Festival Imaginário Urbanos (desde 2018), Mostra Sistema Aberto (2019 e 2020) e Imaginários Queer realizada em parceria com o Museari Queer Art em Valência, Espanha. Entre 2020 e 2022 foi professor substituto do curso de Licenciatura em Teatro – UFC.

Eduardo Pordeus é artista visual, mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes PPGA/UFES. É professor do Curso de Direito na Universidade Federal de Campina Grande, em Sousa (PB) atuando na área de Direito e Cultura. Desde 2021 realiza exposições de arte em espaços como o Centro Cultural Banco do Nordeste de Sousa, Hotel Globo, em João Pessoa, e outros espaços culturais.

Fernando Araujo Costa é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB/FAU/UFRJ). É mestre em Ambiente Construído pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PROAC/FAU/UFJF) instituição na qual também realizou sua graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Gabriela Pereira de Freitas é professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Está vinculada ao seu Programa de Pós-graduação na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea. É líder do grupo de pesquisa CNPq: Grupo de Estudos sobre Espaço, Corpo, Arte e Estética. Realiza pesquisas nas áreas de Estética, Artemídia, Fotografia e campos expandidos, noções de espaço e paisagem e hibridismo entre linguagens artísticas, com ênfase em intervenções urbanas. Tem pós-doutorado pela SUNY Purchase, Nova York, doutorado em Comunicação (UnB) com período sanduíche na Universidade Sorbonne Paris - IV. Sua tese foi premiada com o Prêmio de Dissertações e Teses UnB, em 2015. É autora do livro *Estética em fluxo. Experiência e dever entre artemídia e comunicação*.

Gustavo Henrique Luz de Abreu é arquiteto e urbanista. Realiza seu doutorando em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG). Possui Mestrado em Desenvolvimento e Planejamento Territorial pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás e Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás. Atua como professor universitário do Centro Universitário de Goiás e da FacUnicamps.

Gu da Cei vive e produz em Ceilândia-DF. É artista visual, produtor cultural e curador na Galeria Risofloras. Graduado em Comunicação Social Universidade de Brasília (UnB) atualmente cursa o mestrando em Artes Visuais nesta instituição. Sua produção artística toma forma por meio de seu interesse pelo direito à cidade que trabalha a partir de intervenções urbanas, instalações artísticas, poesia, performance e vídeo. Vencedor do Prêmio de Arte Contemporânea Transborda Brasília foi selecionado para o Prêmio EDP nas Artes - Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Integra a coordenação do Festival Foto de Quebrada e tem seus trabalhos no livro *O Direito Achado na Rua: Introdução Crítica ao Direito à Comunicação e à Informação*. www.gudacei.art.br

Ival de Andrade Picanço Neto é Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará, UFPA e possui graduação em Filosofia pela

mesma instituição. Sua pesquisa dedica-se às relações entre arte e política. É membro do Grupo de pesquisa Friedrich Nietzsche: Contemporaneidade política e estética (CNPq) e membro da Comissão Editorial da REVISTA APOENA – Periódico dos Discentes de Filosofia da UFPA.

Jandir Junior é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua como assistente de educação no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e editor executivo da revista Poiésis. Tem experiência em práticas artísticas relacionadas ao texto, performance, publicação, informática e arquivo. Costuma enviar correspondências para pessoas que o desconhecem.

Janice Lima é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia; Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes – (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui Licenciatura em Artes Visuais; Técnico em Assuntos Culturais do Museu de Arte de Belém, via Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL; PMB). Dirigiu o Museu de Arte de Belém (2017 a 2021) e atuou na implantação do Sistema Integrado de Museus (SIM/SECULT), coordenando a Divisão de Educação e Extensão (1998 até 2002). Foi coordenadora de diversos projetos de Educação Patrimonial no Museu Paraense Emílio Goeldi (2002 a 2010). No curso de Artes Visuais da Universidade da Amazônia foi professora (1995 a 2016) e coordenadora (2012 a 2016).

João Paulo de Souza Jacob é artista pesquisador, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV IA UNICAMP com bolsa CAPES. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens (Universidade Federal de Juiz de Fora – IAD/UFJF) possui graduação em Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design, (IAD/UFJF). Em seu trabalho poético e científico investiga as aproximações entre arte contemporânea, lugar, memória e arqueologia. Como artista, integrou a Exposição *Pensamento Subversivo – 100 anos de L.H.O.O.Q.* na Galeria da Reitoria da UFJF (2019). Atuou como mediador e pesquisador da exposição Paisagem sob Inventário organizada pelo MAV Unicamp (2022).

Jorge José Pereira Duarte é doutorando em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Artes pela mesma Universidade, é Especialista em Design de Moda pela Universidade da Amazônia. Atua como professor na Universidade Estadual do Pará nos cursos do Centro de Ciências Tecnológicas e Naturais e na Faculdade de Estudos Avançados do Pará nos cursos de Design, Publicidade e Jornalismo. Possui cadastro como Designer no programa do Instituto de Gemas e Joias da Amazônia, onde atua ativamente no setor de joias desde 2013.

José Cirillo é artista e pesquisador PQ2 (CNPq). Pós-doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente, é professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e professor permanente do Mestrado em Artes (PPGA/UFES). Tem

experiência na área de Artes, ênfase em Artes Visuais, Teorias e História da Arte, Escultura e Arte Pública, Teoria do Processo de Criação e arquivos pessoais; memória e patrimônio. Foi diretor do Centro de Artes da UFES (2005–2008) quando criou o Curso de Artes Visuais EAD. Foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008–2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (2008–2014). Desenvolve pesquisas sobre arte pública com financiamentos do CNPQ e FAPES.

Josielle Cintia de Souza Rocha é professora do curso de Arquitetura e Urbanismo em Centro Universitário FAMINAS (UNIFAMINAS). Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído (UFJF). Doutora e Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (PPGAU-UFF). Especialista em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR-UFRJ) graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Gama Filho (UGF).

Juliano Siqueira possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestrado em Educação e Artes pela mesma universidade e Doutorado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente é professor adjunto da Universidade Estadual de Londrina. Coordena o Apotheke Londrina, parceria com o Estúdio de Pintura Apotheke da UDESC que também se vincula aos projetos de pesquisa e extensão da UEL: Peciar e a formação do artista e Oficinas de Artes Visuais em Londrina: pesquisa plástica e arte pública.

Lia do Rio é artista visual que vive e trabalha no Rio de Janeiro. Graduiu-se em Filosofia Antiga pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC RJ) e em Artes Visuais Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA UFRJ). Na década de 1980, ingressa como aluna no Parque Lage e, na década seguinte, atua como professora da área de Escultura dessa instituição. Seu trabalho explora a pintura, fotografia, instalações e intervenções na paisagem. Juntamente com Monica Mansur integra grupos artísticos e produz vários livros. Colaborou com a criação e coordenação de galerias cariocas como: Galeria de Arte Contemporânea da UNIRIO e OKO Galeria de Arte e Estúdio. Realiza exposições em variadas instituições culturais e museus brasileiros e estrangeiros.

Lucas Reis é bacharel em Comunicação Social – Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Tem experiência nas áreas de Comunicação e Artes, com ênfase de pesquisa em Teoria e Estética do Cinema, Cultura Visual, Teoria das Mídias, Teoria da Imagem e Teoria da Arte. Entre 2020 e 2021 desenvolveu o projeto de Iniciação Científica "Por uma análise d'O Discurso Cinematográfico", fomentado pela FAPESP, indicado ao Prêmio PIBIC do XXIX Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP (2021). Dentre suas produções bibliográficas destacam-se: *Aura e Fantasmagoria* (Anagrama, SP, 2021) e *Pensar a transparência, refletir a opacidade* (ARS, São Paulo, 2021).

Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular de Artes da UFF, Niterói. É Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ (2006), com estágio de pesquisador associado na Universidade de San Diego, Califórnia. Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (1991) e graduado em Artes Visuais na EBA-UFRJ (1978). É professor do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes e do curso de graduação em Artes, ambos da UFF. É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR) e do Grupo de Estudos sobre Arte Pública na América Latina (GEAP-LA). É autor dos livros *O museu, o porto, a cidade: arte e gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro* (Circuito, PPGCA-UFF, 2022) e de *InSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos* (EDUFF, 2012).

Marcela Guedes Cabral é graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e realizou seu mestrado em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente é professora do Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA), vinculado ao Instituto de Ciências da Arte (ICA) na Faculdade de Artes Visuais (FAV). É doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA com projeto de pesquisa voltado ao estudo sobre colecionismo de arte contemporânea.

Maria dos Remédios de Brito é professora associada da Universidade Federal do Pará (UFPA) onde atua nos Programas de Pós-Graduação em Filosofia e Artes. Possui graduação em Pedagogia e em Filosofia pela UFPA, Especialização em Educação e Problemas Regionais pela mesma instituição. Realizou seu Mestrado e Doutorado em Filosofia da Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP) e efetuou seu Pós-doutoramento em Filosofia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Mariza Barbosa é artista visual e professora de Artes Visuais Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia (ESEBA - UFU). Possui Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição. É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) no Instituto de Artes da Unicamp). Atualmente é pesquisadora do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem (UFU/CNPq) e do GRUPA - Grupo de Pesquisa em Arte (UFU/CNPq).

Naomi Shida é artista multimeios, graduanda em Artes Visuais, no Bacharelado e Licenciatura do Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista BAS no centro de pesquisa Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) desde 2019. Foi voluntária no Programa de Apoio Didático (PAD) nas disciplinas Modelagem I (2021) e Escultura II (2022). Participou de diversos projetos dentro da universidade como a animação *Quando tudo isso passou no Laboratório de Imagem e Som* (LIS-IA) e o projeto *Entrespaços* contemplado pela 11ª Edição do Aluno Artista (SAE - PRG Unicamp).

Orlando Maneschy vive e trabalha em Belém, Pará. Artista multimídia, professor, curador independente. Tem uma produção estética e curatorial no campo da fotografia expandida, além de desenvolver vários projetos expositivos e de fomento da arte paraense. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), realizou estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq) e articulador do Mirante – Território Móvel, uma plataforma que viabiliza proposições de arte. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Rhuan Magalhães é designer gráfico, cineasta e artista plástico. Graduando do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e bolsista de Iniciação Científica da FAPES/UFES. Integrou o Programa de Educação Tutorial (PET) Conexões de Saberes: Projeto Educação. Foi bolsista do projeto Levantamento das Referências Culturais do Sítio Histórico de São José do Queimado, parceria formada pelo IPHAN e IFES – Campus Serra. Desenvolve pesquisas sobre modelagem e impressão 3D no projeto Arte Pública Capixaba.

Rosângela Marques de Brito é docente do Programa de Pós-Graduação e da Graduação em Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) da Universidade Federal do Pará. Realizou Estágio Pós-Doutoral no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO/MAST (2020-2021). É doutora em Antropologia Social pelo PPGA/UFPA, e mestre em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST. Também atua como artista visual.

Samuel Jose Gilbert De Jesus é doutor em cotutela em Études cinématographiques et audiovisuelles pela Universidade de Paris III/ ECO – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolveu seu pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP). É mestre em Artes Plásticas e Ciências das Artes pela Universidade de Paris I, Panthéon – Sorbonne. Atua como professor de História da Arte e da Imagem na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiânia (FAV UFG). Fotógrafo, crítico e curador, organizou a exposição Modernisme et photographie au Brésil. 1945-1955, na École Supérieure des Beaux – Arts de Tours – ESBAT, França (2013). Autor do livro: Saudade. Da poesia medieval à fotografia contemporânea. Percurso de um sentimento ambíguo.

Sávio Luis Stoco é professor da Universidade Federal do Pará (UFPA), lotado no Instituto de Ciências da Arte (ICA), na Faculdade de Artes Visuais (FAV), no curso de Artes Visuais. É docente do Programa de Pós-Graduação em Artes. Realizou seu Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes-Universidade de São Paulo (ECA-USP). É Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes-Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolve pesquisa na área de Artes com ênfase em História Social da Arte na Amazônia.

Silfarlem Oliveira vive e trabalha entre Ourinhos/SP e Florianópolis/SC. Artista-pesquisador e pela Companhia Descolonizadora que desenvolve projetos, pesquisas e proposições artístico culturais. Doutor em Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Sua práxis artística dirige-se para intervenções urbanas e exposições, das quais, destacam-se: intervenção no Edifício das Fundações (Galeria Homero Massena); ocupação Paralela ao Mar e intervenção urbana O retorno de Araribóia (Prêmio Bienal do Mar-Vitória/ES); intervenção/minimonumento Água De Colonial Caldas dos Bororenos (Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura/Artes – 2020) Estado de Santa Catarina e a Placa de Sinalização Abya Yala, prêmio Bolsa de Produção, 15 Salão Nacional de Arte de Itajaí.

Susana Oliveira Dias é pesquisadora (PqA) no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora do Mestrado em Divulgação Científica e Cultural do Labjor-IEL-Unicamp. É líder do grupo de pesquisa multiTÃO (CNPq), coordenadora da Rede Latino-América de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas e editora da Revista ClimaCom.

Thiago Bortolozzo é artista visual, professor e pesquisador. Realizou seu Mestrado na linha de Poéticas Visuais no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais IA Unicamp. No período em que viveu na Alemanha realizou disciplinas no Programa de Mestrado da Universidade Kunsthochschule Weissenhof onde recebeu prêmio aluno estrangeiro DAAD 2011 e no mestrado Art in Context na UDK – University Arts, em Berlim. Graduiu-se em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP). Participou de várias exposições nacionais e internacionais, das quais destacam-se: Bienal de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Instituto Tomie Ohtake. Possui trabalhos em acervos públicos e privados, tais como: Museu de Arte Moderna de São Paulo e Pinacoteca do Estado, dentre outros.

Thiara Grizilli é mestranda em Estudos Museológicos e Curatoriais pela Universidade do Porto, Portugal (FBAUP), pós-graduada em Arte Educação (ECA USP) e Gestão Cultural Contemporânea pelo Itaú Cultural e Instituto Singularidades. Possui bacharelado e licenciatura em Letras (FFLCH USP) e cursa o último semestre da graduação em História da Arte (UNIFESP). Membro dos grupos: Academia de Curadoria, bolsista FAP/DF, e Identidades (FBAUP). Atuou em diversas instituições de São Paulo com mediação cultural. Pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC/SP) realizou curadoria de programação (artes visuais, literatura e formação) e coordenou núcleo do Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes.

Ubiraécio da Silva Malheiros é professor Associado IV do Curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduiu-se em Arquitetura pela UFPA, e realizou Especialização em Estudos de Museus de Arte pelo MAC-USP; Mestrado e Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP. Fez seu pós-doutorado na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Alcalá

de Henares, Espanha. Atualmente, coordena o Grupo de Estudos sobre Arte Pública do Pará (GEAPPA) e o Projeto de Pesquisa Artistas paraenses e suas relações com a política e a sociedade e o projeto de Extensão Arte Pública em Ação. É membro do Grupo de Estudos em Arte Pública do Brasil – GEAP BR.

Valzeli Sampaio vive e trabalha em Belém. É professora associada da Faculdade de Artes Visuais (FAV) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA) onde atua na Graduação e na Pós-Graduação em Artes. Realizou seu Pós-doutorado em Artes pela Escola de Artes e Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA – USP) sob supervisão do prof. dr. Gilbertto Prado. É doutora e o Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP) e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Coordena e participa como artista do grupo de pesquisa em poéticas artísticas Lab Techné que desenvolve o projeto Mangueira Desejo.

