



Uma leitura toponímica para os painéis escultóricos de Fúlvia Gonçalves na Unicamp

*Una lectura toponímica
para los paneles escultóricos de
Fúlvia Gonçalves en la Unicamp*

*A toponymic reading for Fúlvia Gonçalves'
sculptural panels at Unicamp*

Sylvia Helena Furegatti

UNICAMP, Campinas, Brasil. sylviaf@unicamp.br

Resumo

O projeto *Arte no Campus*, criado em 1984, instaura o primeiro conjunto de peças escultóricas de caráter público da Universidade Estadual de Campinas. Com ele são criados os painéis de Fúlvia Gonçalves para a fachada do Hospital da Mulher. O passar do tempo reordena esta paisagem e sugere novas camadas de sentido para a combinação arte, entorno urbano e campus universitário. Este artigo propõe atualizar a leitura desta obra evidenciando-lhe os elementos da toponímia.

Palavras-Chave: Projeto *Arte no Campus*. Painéis Escultóricos. Fúlvia Gonçalves. Toponímia.

Resumen

El proyecto Arte no Campus, creado en 1984, establece el primer conjunto de piezas escultóricas de carácter público en la Universidad Estatal de Campinas. Con ella se crean los paneles de Fúlvia Gonçalves para la fachada del Hospital da Mulher. El paso del tiempo reordena este paisaje y sugiere nuevas capas de significado para la combinación del arte, el entorno urbano y el campus universitario. Este artículo propone actualizar la lectura de esta obra destacando los elementos de la toponimia.

Palabras-Clave: Proyecto *Arte no Campus*. Paneles Escultóricos. Fúlvia Gonçalves. Toponímia.

Abstract

The Project Arte no Campus, created in 1984, establishes the first set of sculptural public character pieces at the State University of Campinas. With it are created the panels of Fúlvia Gonçalves for the facade of Hospital da Mulher. The passing of time reorders this landscape and suggests new layers of meaning for the combination of art, urban environment and university campus. This article proposes to update the reading of this work highlighting the elements of toponymy.

Keywords: *Arte no Campus* Project. Sculptural Panels. Fúlvia Gonçalves. Toponymy.

INTRODUÇÃO

Na década de 1980 a Universidade Estadual de Campinas estabelecia seu programa *Arte no Campus* por meio do qual os docentes artistas elaboraram e instalaram no campus um primeiro conjunto de peças escultóricas de caráter público. O projeto financiado pela gestão central da Universidade, tendo como reitor o Prof. Dr. Aristodemo Pinotti, propôs um conjunto inicial de esculturas e painéis artísticos no campus da Unicamp, criados entre 1982 a 1986. Demarcava importante participação dos artistas na comunidade universitária por meio da viabilização da construção de trabalhos escultóricos, de caráter permanente, que apresentavam ao público geral da Universidade a produção dos seus artistas pesquisadores, fundadores do Instituto de Artes que mantinham forte conexão com o circuito artístico daquele período, participando de Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, tanto quanto de Premiações e Salões de Arte Contemporânea importantes naquele período.

Dentre esses trabalhos, encontramos os painéis escultóricos de Fúlvia Gonçalves elaborados para a fachada do Hospital de Cuidados com a Mulher – Centro de Atenção Integral à Saúde da Mulher – CAISM (fig. 1), àquele momento instalado numa área bastante distante do núcleo principal de atividades acadêmicas e de convivência do campus. As mudanças ocorridas nesta paisagem, ao longo dos anos,

impuseram variâncias de percepção para o conjunto escultórico que se constituía ao mesmo tempo em que o próprio campus se formava. A possibilidade de retomada sobre este trecho do campus e sua história permeada de constituição artística, vislumbra apuramento simbólico para esta espécie de fresta aberta pela convivência de muitos públicos com proposições instauradas em espaço aberto e urbano. Esta condição tipificada pela multiplicação das camadas de sentido trazidas pelo fluxo de pessoas e alterações contínuas da paisagem que instituem as manifestações da arte e seu *lócus* de acontecimento, são geradoras potentes de experiências estéticas que nos permitem refletir sobre nossa relação com a contemporaneidade.



Figura 1: Vista geral da entrada do CAISM Unicamp com painéis de Fúlvia Gonçalves.
Fonte: Antonio Scarpinelli, SEC Unicamp, 2015.

Os painéis de Fúlvia Gonçalves apresentam-se a partir de uma combinatória bastante fortuita entre arte pública e campus universitário. Trata-se de um projeto artístico constituído de diferentes camadas simbólicas da imaginária pública daquele espaço

de convívio e passagem entre as comunidades que os habitam ou simplesmente visitam o campus da Unicamp, desde então. É fato que cada peça escultórica criada pelo *Arte no Campus* porta elementos da passagem do tempo e da variação de suas apropriações pelo entorno. Contudo, os painéis escultóricos de Fúlvia Gonçalves ganham especial atenção neste estudo pelo interesse em sua configuração arquitetônica, uma vez que vinculam-se diretamente à fachada dos prédios daquele Hospital, igualmente precursor para o campo da saúde, tanto quanto por que sua configuração como conjunto ampliou-se de modo sincronizado à construção dos novos edifícios anexos, quando então a artista é solicitada a elaborar novos painéis.¹

Além deste caráter epidérmico à arquitetura dos prédios, há de se observar a importância que temos notado na atualização das análises sobre a manutenção e as derivações sofridas por trabalhos artísticos, principalmente aqueles de caráter escultórico, memorial e público que têm sido alvo de ações espontâneas do público, *pari passu* acompanhadas de reflexões elaboradas por seus pesquisadores. Por isso, entende-se que embora circunscrito a um ambiente urbano mais controlado, dentro do campus universitário, este conjunto de painéis escultóricos nos oferece boa oportunidade para o exercício da leitura sobre as camadas de significação vinculadas à irradiação do sentido de universalidade e pertença que a combinação, arte, entorno urbano e campus universitário pode promover.

UNIVERSIDADE E UNIVERSALIDADE

A constituição dos campi das Universidades Públicas brasileiras institui-se numa forma plástica e estrutural que em muito se assemelha à espacialidade das cidades. São formados, usualmente, por conjuntos mais ou menos regulares de edificações, vastos jardins, passagens, ruas e avenidas largas, nas quais o tempo permite a seus públicos criar rotinas. Como na cidade, há também neste lugar a área médica e hospitalar, assim como a prefeitura, o museu, os correios e os restaurantes. Em seu

¹ O interesse do CAISM pelo conjunto de seus painéis reforça-se neste ano de 2020, com o lançamento de um livro comemorativo sobre a história desses painéis junto da história do próprio Hospital.

sentido mais amplo, esta formulação de caráter multidisciplinar, composta por pessoas que povoam esses espaços cotidianamente, vindas de diferentes regiões, bem como de outras cidades e países reafirma a vocação da universidade para a universalidade das práticas, pensamentos e modelos de operação que nos levam ao conceito de microcosmo, como uma unidade que, conectada em rede a outras estruturas semelhantes é tanto reconhecida por sua individualidade quanto submete-se a um sistema com o qual se vincula (FUREGATTI, 2019, p.497).

Derivada tanto do latim *universitas* (comunidade ou corporação, grupo de mesmo ofício) quanto universalidade do saber (BUFFA, 2009, p.02) a universidade apresenta-se, em nossa atualidade, como lugar cotidiano do diálogo e do dissenso, equânime portanto, ao temperamento encontrado nos centros urbanos ao longo do tempo. Esta configuração em microcosmo contém usualmente uma rede de esculturas públicas que nos lembra quanto a vida urbana nas cidades, em qualquer de seus tempos históricos, antigo, moderno ou contemporâneo, requer para si qualitativos característicos do campo da arte.

Mais que evidenciar a delongada relação de afetos e conflitos travada pela arte no contexto da cidade, a qualidade de vida urbana atrelada à cultura nos expõe à sua complexa rede de significação e às reconfigurações materiais, temporais e simbólicas, que constroem, revisadamente, ao longo do tempo, estes dois núcleos: arte e cidade. Núcleos certamente intercambiantes, tão impregnados quanto divorciados, um do outro.

Assim também, a própria constituição da Arte Pública, elaborada ao longo do século XX e XXI, nos proporciona esta compreensão de campos borrados para que se efetive sob tal condição a relação estabelecida e reconfigurada ao longo do tempo entre arte, espaço, sentido público e urbanidade.

Os muitos modos pelos quais o elemento artístico é percebido nesses espaços, na cidade ou no campus universitário, revelam a figura de um tipo de *espectador-transeunte* constituído a partir do elemento fortuito evocado por Hans Haacke para discorrer sobre a relação travada entre a arte e a cidade. Tal como ele coloca: “Nunca foi fácil para o museu preservar ou manter um grau satisfatório de mobilidade e

integridade intelectual. É necessário astúcia, determinação – e um pouco de sorte. Mas uma sociedade democrática exige nada menos do que isso.” (1986, p. 60). Para Haacke há nesta relação certa dose de astúcia e sorte que bem acompanham os acervos dos museus, a própria democracia nos tempos atuais e, como se deseja discutir, as constituições de coleções públicas em seus mais diversos formatos, tutelas e graus de envolvimento com o sentido público que praticam.

É por meio deste feixe dialógico entre o trabalho de arte, sua localização espacial, seus caminhos de viabilização financeira, estrutural, institucional, para além do diálogo com o grupo de pessoas ao qual ele é exposto e significado, ao longo do tempo que o acompanha, que se construiu o recorte temático ora proposto.

FÚLVIA GONÇALVES E O CHAMADO PARA O ESPAÇO

Fúlvia Gonçalves, nascida no interior de São Paulo, no ano de 1937, guarda uma história particular de interesse pela arte e formas de apreensão e representação da cidade. Sua trajetória pelos campos do desenho e da pintura *lato sensu* oferece outra oportunidade instigante para a análise sobre sua produção de caráter especializado e urbano. Dos desenhos de criança sobre as calçadas da cidade de Poços de Caldas (MG) onde passa sua infância, até a publicação do livro *Testemunhos do Passado Campineiro* (1986) no qual elabora uma série de desenhos das fachadas antigas de casarões dos barões de café da cidade de Campinas, Fúlvia combina seu interesse profissional pelo Desenho e pela Gravura à epifania que encontra no espaço urbano que a recebe na vida adulta e será o local onde este encontro tem a chance de se concretizar.

Em 1972, Fúlvia atua como professora do Curso de Artes da UNAERP em Ribeirão Preto (SP) e lá elabora pesquisas de materiais pictóricos aplicados sobre superfícies diversas visando compreender relações de durabilidade desses materiais para seu processo criativo. Este interesse encontra oportunidade de ensaio para que ela elabore um painel pictórico constituído de experimentações com volumes de tintas, colagens e outras aplicações que geram o painel *Balé das Águas. Do impuro à pureza* criado para a Estação de Tratamento de Águas de Campinas ETA 3. As dimensões em si, indicam o tamanho do desafio do projeto: o painel tem aproximadamente 30

metros quadrados nos quais a artista elabora uma sequência de cabeças humanas que perfilavam um balé, como narra a artista em seu site. Restaurado no ano de 2008, o mural integra o processo de tombamento do CONDEPACC de número 007/08. O livro supracitado, publicado em 1986, é resultante de seu interesse plástico, histórico e cultural por determinados trechos urbanos que visita e estuda, ao lado do jornalista Benedito Barbosa Pupo, antes mesmo da fundação do Conselho de Patrimônio Histórico Municipal (COPHAC) órgão que era então pretendido pela Prefeitura Municipal em meados de 1978 antecedendo assim o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico de Campinas - CONDEPACC, efetivado em 1979.² Como docente da Unicamp, a professora-artista compôs um grupo de membros fundadores do Instituto de Artes - IA que participaram do Projeto *Arte no Campus* organizado pela reitoria daquele período. O projeto foi elaborado de modo a coadunar a fundação do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes (1983) e o início próprio das atividades do Projeto que se propunha a instalar peças artísticas escultóricas no câmpus adensando a paisagem local.

Ao todo, o Projeto *Arte no Campus* consegue levar a cabo a construção de sete trabalhos escultóricos implantados nos mais diferentes pontos, ainda em plena formação de suas unidades construtivas, tanto quanto de seu paisagismo. Fúlvia é a autora de um dos dois painéis em grandes dimensões criados naquele período, e que igualmente utilizam o recurso do concreto armado edificado na fachada dos prédios que os receberam. Berenice Toledo, também professora do Departamento de Artes Plásticas cria o painel intitulado *Vegetais*, instalado na fachada do Centro de Saúde da Comunidade - CECOM. Fúlvia elabora o conjunto inicial de seu projeto *Mater*, formado por quatro painéis instalados nas fachadas do Centro de Atenção Integral da Saúde da Mulher - CAISM. (figs. 2 e 3)

² Em sua dissertação de mestrado intitulada: *A história da preservação do patrimônio cultural em Campinas: A trajetória do Condepacc (1987-2008)*, Wania Lucy Martin Bertinato reconstitui todas as composições e discussões técnicas e políticas que originaram o órgão de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico de Campinas. Nesta dissertação, as menções ao trabalho artístico e de memória urbana da cidade feitos por Fúlvia em parceria com o historiador Benedito Pupo são citadas.



Figuras 2 e 3 – Vista dos Painéis: *Mater* (1986) de Fúlvia Gonçalves, na fachada do CAISM Unicamp (esquerda) e *Vegetais* (1986) de Berenice Toledo, na fachada do CECOM Unicamp (direita). Fonte: Sylvia Furegatti, 2003

Estes dois painéis murais estabelecem-se tal qual faces que passam a indicar uma instigante combinatória dentre as forças plásticas trazidas pela vocação primeira da atuação das artistas, tanto quanto respondem ao desafio proposto de constituírem-se de materialidade e dimensões próprias da arquitetura. Entende-se que estes murais do Projeto *Arte no Campus* constituem trajeto cumprido a partir da compreensão do câmpus como microcosmo: as artistas vão até os lugares dos edifícios que deveriam receber os murais e lá, elaboram os elementos plásticos das propostas considerando seus usos, formas, aspectos gerais de implantação dos projetos numa paisagem ainda bastante inicial de desenvolvimento do câmpus. Cumpre-se, assim, o desígnio de individuação dos locais por meio da impressão de características próprias derivadas deste encontro entre obra e entorno.³ Faz-se notar que, dentre os demais trabalhos instalados pelo Projeto *Arte no Campus*, os painéis murais de Fúlvia demonstram os esforços de uma artista vinculada às práticas artísticas bidimensionais, que bem poderiam limitar sua proposta. Contudo, é aqui que aparece um dos dilemas entre Arte e Arquitetura, tal como tratado por Le Corbusier em carta a Víktor Nestròv em dezembro de 1932, mais tarde recuperada

³ A indicação deste ajustamento entre escultura e entorno do câmpus universitário brasileiro tem lugar na pesquisa e inventário elaborados por Maria Cecília França Lourenço em seu livro dedicado à coleção escultórica de caráter público pertencente à Universidade de São Paulo. O livro “Obras escultóricas em espaços externos da USP”, publicado em 1997, antecede e ampara as questões da presente abordagem.

e difundida por Richard Serra em seus depoimentos e escritos (1988 e 89), nos instrumenta sobre os possíveis caminhos para esta leitura:

O dilema é simples: se fosse para preservar as paredes e o teto da capela Sistina como forma, não deveriam ter sido pintados com afrescos; a pintura significa que alguém quis eliminar para sempre sua personalidade arquitetônica original e criar qualquer outra coisa, o que é aceitável. (NEKRÀSSOV, 1932, p.206 *apud* SERRA, 1989, p.36)⁴

Trata-se, na maior parte do tempo, de desafio a ser enfrentado, na forma conjunta ou não, entre artista e arquiteto. Coadunando-nos a Le Corbusier, alcançamos uma tal mutabilidade nesses elementos da estrutura arquitetônica que os revela como outras coisas para além de seu dado originário. É assim que o mural nos sugere e protagoniza uma espécie de revisão das relações formais e simbólicas dos espaços construídos na paisagem que habitamos.

OS MUROS E OS MURAIIS ARTÍSTICOS

O contexto geral que constitui um mural em si, referencia-se pela ideia de parede cega; de determinado emoldramento de uma superfície edificada e de muralha. Geralmente não é a fachada principal, mas sim a lateralidade ou as costas do edifício cujas dimensões agigantadas imprimem a sensação da fortificação. Ao longo dos variados momentos históricos do convívio em urbanidade, a constituição dos muros e das muralhas vai nos apresentar tanto a força da forma edificada quanto a tipologia de apropriações feitas pelos homens que nelas estabelecem uma série de narrativas pictóricas e escultóricas/de relevo elaboradas em sintonia com os devires urbanos que lhes indicam e justificam este empenho construtivo.

De modo particular, o recuo no tempo e no espaço para o período Moderno nos conduz a elementos construtivos e culturais que encontramos presentes nos painéis murais da atualidade cuja organização social e criativa apontam, por

⁴ O texto original, recuperado online, apresenta o seguinte trecho em francês: *Le dilemme est simple : si l'on voulait conserver la forme du mur de la chapelle Sixtine et la forme de son plafond, il ne fallait pas les peindre de fresques. Par conséquent si on les peignait de fresques, c'est qu'on leur enlevait à tout jamais leur caractère architectural d'origine et qu'on faisait autre chose, ce qui est admissible.*

variados pontos de acesso, para a leitura do Muralismo Mexicano desenvolvido a partir da segunda década do século XX, viabilizado por Programas Oficiais (a exemplo do *Programa Mural* elaborado por Álvaro de Vasconcelos como Ministro da Educação do governo de Álvaro Obregon); tanto quanto pela presença e participação ativa dos artistas em representações sindicais e suas publicações (como por exemplo, o Jornal Sindical *El Machete*).

Fundamentados pela construção poética própria de um grupo de artistas (como nos casos de Siqueiros, Orozco e Rivera) atentos às questões do Mundo Moderno - dentre indústria, arte, ciência, revoluções, dicotomias entre o meio urbano e rural - o trabalho do Muralismo Mexicano representa importante posicionamento crítico e criativo das forças política e pública constitutivas da ação artística, frente a um longo século que se iniciava.

Sem nos esquecermos das posturas bastante distintas, geradoras de discordâncias e identidades próprias que nos apresentam o vasto universo codificado pelos trabalhos produzidos no México daquele período, o Muralismo Mexicano, em seu caráter mormente pictórico, é compreendido como instrumento de socialização, urbanidade e linguagem expressiva de um tipo de artista que projeta o perfil tipificado pelas formas da Arte Pública atual organizado a partir dos eixos do coletivo, do público e, nas devidas especificidades, pela integração da política das artes à arte política.

No Brasil, sua prática tem lugar assegurado pela amplitude social alcançada pelos murais pictóricos elaborados ao longo do século XX por artistas impulsionados ou ladeados pela Arquitetura de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, tanto quanto pelo próprio protagonismo da Arquitetura Moderna intensificada nas capitais brasileiras nas quais a industrialização pode ser mais bem estruturada. Muitas práticas muralistas, bidimensionalizadas ou vivamente vinculadas à materialidade escultórica passam a ser produzidas nas capitais mais importantes do país por artistas como Cândido Portinari, Emiliano di Cavalcanti, Clóvis Graciano, Athos Bulcão, Claudio Tozzi, dentre outros. Para a perspectiva deste estudo merece destaque a terminologia aplicada por Mário Pedrosa (1981) para o que entende como fenômeno da “fase da arquitetura-obra-de-arte” vivenciada por Brasília neste período do século

XX, contexto mais tarde burilado pela tese de Marcio Takeo Hagihara (2011) que discute o conceito “arquitetura-arte” a partir da aproximação entre estes campos dada a maturidade da arte moderna no Brasil e a atuação espacializada demarcada pelos representantes do Neo-Concretismo.

Nas variadas aparições que realiza, ao longo do tempo e das culturas, a construção polimorfa do mural como elemento da paisagem (território), como parede (arquitetura), como cenário (arte) o inscrevem, necessariamente num entrecruzamento no qual aquilo que a Arte protagoniza - consideradas as dimensões de suas lógicas internas - torna-se efetivado apenas sob a condicionante contextualização de seu entorno - ou seja, exterior a ela.

Assim, podemos considerar que a vascularidade das expressões artísticas moldadas nos painéis murais, pictóricos e escultóricos, rescindem-se das distinções mais ortodoxas, no exato momento em que indeterminam os campos da arte e da arquitetura. Podemos especular ainda que a predisposição espacial do mural o aproxima dos construtos mais atuais com os quais revisitamos o lugar meramente pictórico da visão paisagística tradicional dotando este lócus como fluxo, ou seja, o mural tanto dá forma quanto é paisagem e assim, tal qual nos alerta Martin Seel, torna-se um “espaço que acontece”; espaço no qual “os sujeitos corpóreos experimentam-se como seres receptivos e vulneráveis ao meio de um acontecer espacial” (2007, p.39); experiência proporcionada, portanto, pela participação ativa em um “aparecer processual e multiforme de figuras espaciais.” (2007, p.39). Desse modo também é que o mural pode ser inserido em nossa compreensão sobre a paisagem como conceito.

A validação da paisagem como contexto visual, simbólico e físico deriva igualmente, da construção combinada de diferentes campos de conhecimento que se apropriam do conceito de Paisagem, ao longo do tempo. Os estudos de Javier Maderuelo debruçam-se sobre a complexidade do conceito de paisagem por ele burilado a partir de sua origem. Segundo este autor, a epistemologia do campo da paisagem funda-se na Arte e passa a ser cultivada pelas Ciências, pela Geografia, pela Biologia e pelo Urbanismo. Em suas múltiplas constituições de significado, percebe-se efeito

variante que nos indicam a configuração de tipos de territorialização. Maderuelo atribui o conceito visual originário da paisagem à sua vinculação etimológica e nos recorda sobre suas variações a partir da língua alemã, *landschaft*; do holandês, *landskap* e do inglês, *landscape* (MADERUELO, 2005, p. 24).

Por este caminho, tanto aludem à demarcação dos muros das cidades medievais quanto fazem referência à terra. A paisagem pode assim ser lida como lugar da conquista territorial tanto quanto da conquista intelectual, do comportamento volitivo que acompanha todo viajante ou visitante que se desloca para ver (MADERUELO, 2005, p.138). Os muros da cidade ou seus murais tornados artísticos - por portarem pinturas, relevos, azulejaria - seriam assim, estruturas complexas que tanto definem territórios quanto são elementos visuais a nos indicarem campos pontuais de visão e conhecimento sobre determinado lócus, em última análise, paisagem.

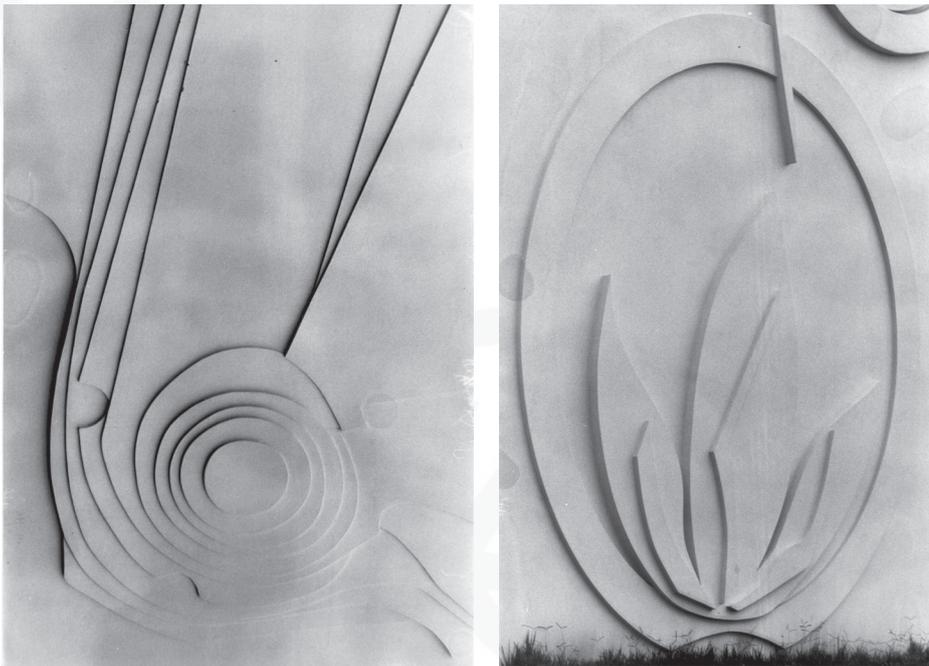
O PROJETO *MATER* DE FÚLVIA GONÇALVES E SEU ENTORNO

O trabalho de Fúlvia Gonçalves apoia-se na figura materna como temática principal. A série de murais escultóricos intitulada *Mater* recobre, naquele primeiro momento, as quatro fachadas externas dos prédios existentes do CAISM buscando aliar suas pesquisas em curso e o das intervenções pelo câmpus. Com o crescimento do Centro de atendimento à Mulher, o CAISM amplia o conjunto de seus prédios e assim também procede com a renovação do convite para que a artista produza as novas fachadas dos atuais sete edifícios. O conjunto *Mater* configura-se por variações muito sutis de relevos que trazem formas, algo abstratas, a sugerir a figura feminina em poses meditativas, ao mesmo tempo que nos indica o sentido da fertilidade feminina por meio da gestação. Intitulados pela artista com nomes em latim: *Concepto*; *Aprisco*; *Gestatrix*; *Sustentatus*; *Fecunditas*; *Humanitas* e *Unitas* os sete murais ajustam-se da cor branca para o rosa (fig.4).



Figura 4: Sequência de registros dos painéis de Fúlvia Gonçalves com as novas cores escolhidas para a manutenção da fachada incluindo-se aqui o prédio construído na ampliação das alas do CAISM, em 2009. Da esquerda para a direita temos 4 dos 8 painéis existentes: *Humanitas*, *Concepto*, *Aprisco*, *Unitas*. Fonte: Piage Prado, 2003.

A escolha dos títulos em latim se dá também, segundo depoimentos divulgados pela artista, pelo sentido originário. Junto das formas humanas, encontramos plantas, útero, alimento, círculos, seios, face, formas humanas e orgânicas suaves (fig. 5), que demandam apenas certa atenção para serem percebidas, mas prontamente se oferecem aos mais distintos passantes que podem assim percebê-las. Não são formas em repouso. Seu movimento sugere outro tipo de velocidade, distinta da urgência que assume o entorno daquele trecho do campus destinado à área de atendimento médico para toda a macrorregião de Campinas. As composições elaboradas por Fúlvia foram construídas como maquetes em papel Schweller nas dimensões do ateliê, mas foram assim planejadas para alcançarem cada uma das fachadas cegas dos prédios do CAISM, como ela testemunha no vídeo-depoimento *Terra e Semente* produzido e dirigido pelo Prof. Dr. José Eduardo Paiva, entre 2018 e 2019.



Figuras 5 e 6: Detalhes dos painéis que apresentam as principais formas e simbologias adotadas por Fúlvia Gonçalves no projeto *Mater*.
Fonte: Fúlvia Gonçalves e Ignácio Gongora Neto, c.1987

Junto aos prédios do CAISM da Unicamp com seus murais, entre árvores e estruturas de acesso físico para pedestres, outras peças escultóricas criadas pelo mesmo Projeto testemunham a implantação do campus da Universidade. Àquele momento da década de 1980, proceder a esta escolha por espaços do câmpus ainda muito pouco apropriados por pessoas, prédios e infraestrutura geral, nos sugere um movimento criativo interessado nos devires do lugar, para além da mera atuação no projeto ou dos sentidos de visibilidade praticados pelo campo artístico de modo bastante usual.

Que motivações podem justificar a escolha daquele lugar afastado das atividades centrais do câmpus e da visibilidade desejada como recompensa mínima pelo trabalho de arte? Por que lançar-se em espaços distantes dos grupos escultóricos já instalados e do fluxo mais bem visto naquele princípio de trabalho coletivo? O movimento do projeto *Arte no Campus* para a área distante do centro do câmpus, em direção à área médica sugere a consciência crítica tão oportuna quanto oportunista dos artistas que são alcançados, de variadas formas, pelos sentidos

públicos de seus trabalhos, como se esta tipologia de Arte que mira o entorno e o outro, compreendesse nestes elementos a possibilidade do encontro mais idealmente renovado com o porvir, trazido por outros públicos apartados dos circuitos especializados da arte. Para além da distância geográfica imposta pelo planejamento urbano de implantação das áreas e edifícios da Universidade, há ainda a distância dos públicos que poderiam ser alcançados pelos painéis do projeto *Mater*.

A composição plástica criada pela artista atrelada à instalação do projeto àquele centro médico destina seu sentido de existência principal a uma audiência coletiva e externa ao sistema da Universidade. *Mater* não busca necessariamente vincular sua pertença ao usuário formalmente vinculado ao sistema universitário; mira, outrossim, os visitantes em fluxo, que alcançam a Universidade e o campus pela ação direta contemplada na estrutura urbana e social, o hospital da mulher. Está no cotidiano das atividades naquele lugar praticado a boa razão e o significado especializado assumido pelo trabalho.

A ampliação acelerada da Unicamp nos anos que acompanham o Projeto e seus desdobramentos, das décadas de 1990 e 2000, coaduna-se às mudanças daquela paisagem: mudas tornam-se bosques; novos edifícios são construídos, maiores e mais altos, com novas tipologias a se misturarem aos formatos preestabelecidos no período inicial de implantação do câmpus. Assim também, a frequência de muitos outros públicos cujo trânsito amplia os sentidos desses lugares e a rotina da Universidade.

No contexto das mudanças, de modo algo silencioso como bem cabe a boa parcela das criações escultóricas de destino público e urbano o conjunto escultórico implantado em vários espaços permanece; fenece em alguns casos, mantém-se presente em boa parte, sofre as apropriações dos variados públicos que os reconhece na paisagem e sobre eles atua.

Mater assiste de perto ao contínuo crescimento da área médica e hospitalar da Universidade, conformada a partir de certa agitação na criação de novos acessos e vias, que trazem fluxos ainda mais apressados. Outros caminhos de pedestres não originalmente planejados, o entorno de seus jardins e as copas altas das árvores então adultas passam a lhe fazer sombra. Apesar disso, é a demanda destes novos

fluxos que vai desempenhar a própria ampliação das alas do CAISM com a construção dos novos blocos dispostos na sequência dos primeiros, na longa quadra que os abriga e a ampliação do número final dos painéis artísticos.

De certa maneira, o que se processa neste caso é a inversão do usual trajeto de encontro do artista com o lugar: o tempo e suas modificações permitem que agora seja a artista aquela a ser convidada a retornar. Grupos de trabalho internos ao CAISM iniciam os estudos para a ampliação do órgão entre 2003 e 2006 e já compreendem em seu planejamento estratégico solicitação à artista para que elabore as propostas para a expansão, de forma que o conjunto se mantenha (fig. 7). Com o adensamento do lugar e as transformações nas formas de acesso e permanência nesta área do câmpus, todos os sete blocos ou edifícios tornam-se então encabeçados, e não mais ladeados, pelos grandes murais em concreto, que passam a apresentar o prédio do CAISM, senão representá-lo, no caminho cotidiano das pessoas.

Inseridos na dinâmica deste movimentado espaço do campus, os murais de Fúlvia nos sugerem seu vigor e capacidade em referenciar e talvez denominarem os prédios que os portam. Podem ser assim entendidos como espécies de retratos a identificar as atividades humanas ali realizadas por meio da conexão que formam com os olhares de seus visitantes, estudantes e transeuntes que, por sua vez, estabelecem os muitos modos de conhecê-lo. Sob tal sugestão é que se configura um possível modelo de operação toponímica exercido pelo trabalho da artista neste trecho urbano do câmpus.



*Figura 7: Painel Unitas durante sua execução.
Fonte: Acervo CAISM Unicamp, c.1986*

Sabemos que os topônimos são formas que se originam espontaneamente, a partir da língua viva, e assim precisam da permanência de alguns de seus atores tanto quanto da espessura da pertença que conquistam, para configurarem-se, ao longo do tempo, em determinado lugar. Como disciplina originária da linguagem falada e escrita, a toponímia investe-se nos usos e desusos das formas da expressão humana para formular-se na paisagem. Assim, tal qual nos auxilia a pesquisadora Aparecida Isquierdo (1996) a toponímia age como um referenciador da realidade espacial do homem.

Segundo Isquierdo, a toponímia não pretende significar, mas sim reconhecer, ou seja, identificar os lugares de convivência constituídos pelo acordo comum e duradouro de suas qualidades e especificidades espaciais perpassadas por alguma qualidade de afeto e pertença.

Os sentidos aplicados aos lugares aproximam-se, quando não se confundem com os sentidos aplicados ao território e sua condição de componente identitário, como nos coloca Milton Santos em seu estudo sobre as formas de globalização e os sentidos de desterritorialização dela decorrentes:

As sociedades que os antropólogos europeus e norte-americanos orgulhosamente chamaram de primitivas, a relação entre setores da vida social também se dava diretamente. Não havia praticamente intermediações. Poder-se-ia considerar que existia uma territorialidade genuína. A economia e a cultura dependiam do território, a linguagem era uma emanação do uso do território pela economia e pela cultura, e a política também estava com ele intimamente relacionada. (2000, p.62)

A fusão embrionária entre arte, paisagem e arquitetura é verificada na formulação dos sobrenomes criados para individuar as populações crescentes por meio de referências encontradas na observação do entorno: por meio da geografia (do Vale; do Rio; Rocha etc); pelas profissões (Bookman; Schumaker etc) pelas alcunhas (Leite; Tiradentes etc). Essas são ordens comuns à arte, uma vez que são construídas por forte carga subjetiva e próprias das narrativas.

Assumindo o espaço urbano das cidades como lócus derivado diretamente do dissenso, ou seja, como o lugar do encontro com o outro; o diferente que se precipita diante de alguns outros comuns, podemos compreender o lugar toponímico como um dos pontos de consensos ancestrais e viscerais das relações urbanas e coletivas dos territórios que constituímos e (re)conhecemos.

É nesta chave de leitura que podemos compreender a ação toponímica aplicável aos murais da série *Mater*. A equação dada por tempo, espaço, convivência de determinado grupo e a introdução contínua de estranhos neste núcleo formula e reconfigura o saber sobre aquele espaço urbano vivenciado no campus. Aqui também se encontra uma instigante bifurcação disciplinar da Toponímia: a

efetividade do termo criado para designar um marco na paisagem, no fluxo variante de seus interatores sociais, não substitui o nome oficial do lugar, mas o decodifica dentro da heterogeneidade do coletivo.

CONCLUSÃO

A métrica temporal aplicada ao conjunto dos prédios do CAISM suporta espécie de referência toponímica porque constitui-se dentro de um microcosmo urbano, acionado por um modelo de comunicação socialmente produzido e culturalmente apropriado a partir de inferências da paisagem do entorno, de sua condição orgânica, da potência que tem os lugares como realidades empíricas. As formas sutis aplicadas pela artista Fúlvia Gonçalves constroem imagens que atenuam a relação dos usuários e visitantes desse lugar e lhes propõe envolvimento a partir de outra expectativa, por um modo de aproximação igualmente sutil, convidativo para muitos públicos. Trata-se assim, da convergência dos momentos, como nos indica Milton Santos acerca da unicidade do tempo atual; tempo como algo coincidente porque é vivido, e assim percebido, nas distintas cidades do mundo contemporâneo:

A unicidade do tempo não é apenas o resultado de que, nos mais diversos lugares, a hora do relógio é a mesma. Não é somente isso. Se a hora é a mesma, convergem, também, os momentos vividos. Há uma confluência dos momentos como resposta àquilo que, do ponto de vista da física, chama-se de tempo real e, do ponto de vista histórico, será chamado de interdependência e solidariedade do acontecer. (2000, p. 27)

É possível notar que os prédios do CAISM são identificados pelo discurso cotidiano dos transeuntes a partir das fachadas da artista, até porque, no amplo espectro das siglas praticadas pela Universidade, muitos desses usuários não sabem ou não memoram seus nomes e siglas oficiais. Eles são, a partir do conjunto: o prédio da planta; do útero; do alimento; dos círculos; dos seios; da face feminina. Foram assim constituindo-se, no delongado do tempo que consolida rasgos de identidade em meio a um grupo comum. Como já sabemos, tal elaboração exige nada menos que astúcia e alguma sorte. De modo muito criativo esta relação entre uso cotidiano e criação propõe a dinâmica da instituição frente à concorrência visual do entorno,

frente à gravidade das demais demandas daquele lugar do câmpus, frente à própria renovação planejada ou não de seu paisagismo e dos usos do território.

As formas aplicadas ao projeto *Mater* equilibram Arte e Arquitetura como se operassem a conhecida semelhança entre texto, tessitura e espaço cultural. Evitam a leitura de seus prédios pela forma externa final e chamam à percepção da imagem da lâmina lateral/frontal que os distingue. São notações, inscrições para serem lidas e compartilhadas pelos mais variados motivos, pressas, justificativas, assim ativadas pela vida contemporânea da qual participam, ao longo do tempo.

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

BERTINATO, Wania Lucy Martin. *A história da preservação do patrimônio cultural em Campinas: A trajetória do Condepacc (1987-2008)*, Dissertação de Mestrado, IFCH Unicamp, 2012.

BUFFA, Ester e PINTO, Gelson Almeida. *Arquitetura e Educação: campus universitários brasileiros*. São Carlos: Edufscar, 2009.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Ed. M. Fontes, 1988.

FUREGATTI, Sylvia. O bom problema: efemeridade e permanência na incorporação de esculturas públicas em universidades brasileiras. In: VANEGAS, C., FUREGATTI, S. e MARTUCELLI, E. (ed.) *Efímero/Permanente. Pugnas por la conservación del arte público*. Anais do VI Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica. Lima/Peru: Editorial Universitária, 2019, pp.495-522.

GONÇALVES, Fúlvia e PUPO, Benedito Barbosa. *Testemunhos do Passado Campineiro*. Editora da Unicamp, 1986.

HAACKE, Hans. Museums, Managers of Consciousness. In: *Unfinished Business. New Museum of Contemporary Art* e MIT Press, Nova York e Cambridge MA, 1986, pp. 60-73.

HAGIHARA, Marcio T. *Brasília e a invenção da Arquitetura-Arte. Transformações estéticas na noção da obra de arte*. Tese de Doutorado. UNB, Instituto de Ciências Sociais, 2011.

ISQUERDO, Aparecida Negri. *O Fato Linguístico como Recorte da Realidade Sócio-Cultural*. 1996. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1996.

- LOURENÇO, M. Cecília França (org). *Obras escultóricas em Espaços Externos da USP*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SANTOS, Milton. Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal. RJ, Ed. Record, 2000.
- SEEL, Martin. Espacios de tiempo del paisaje y del arte. In: MADERUELO, Javier. (org) Paisaje y Arte. Madrid: ABADA Editores, 2007, pp. 37 a 51.
- SERRA, R. Rio Rounds. *Catálogo da Exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica*, RJ, 1989.

Fontes eletrônicas e sites

- COMEMORAÇÃO do dia internacional da mulher no Caism. Disponível em: <https://www.caism.unicamp.br/index.php/blog-home-switcher/294-comemoracao-ao-dia-internacional-da-mulher-no-caism> Acesso em: 25 set 2018.
- FRANCO, J. Oshima. Testemunhos de um traçado expressionista. *Site oficial do Centro de Memória da Unicamp – CMU*. Notícias. Disponível em: <https://www.cmu.unicamp.br/index.php#!html/noticia.html?c=79> Acesso em: 20 ago 2019.
- GONÇALVES, Fúlvia. Site oficial da artista. Disponível em: www.fulviagoncalves.art.br Acesso em: 10.08.2017.
- LE CORBUSIER – V. Nékrassov. Paris, décembre 1932. *Cahiers du Monde russe et soviétique*. Vol. 21, No. 2 (Apr. - Jun., 1980), pp. 201-207. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20169888?read-now=1&seq=5#page_scan_tab_contents. Acesso em: 01 ago 2018.
- PIMENTA, José Ramiro Queirós. Toponímia e significação geográfica. *Revista da Faculdade de Letras e Geografia*, série I, volume XIX, Universidade do Porto, 2003, pp. 279 a 281. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/341.pdf> Acesso em: 02 ago 2019.
- PLANEJAMENTO Estratégico. *Site oficial do CAISM*, 2006. Disponível em: <https://www.caism.unicamp.br/PDF/Planes2006.pdf> Acesso em: 23 set 2018.
- TERRA e Semente. Produção/Direção: José Eduardo de Paiva. Campinas: IA Unicamp/ Multimeios, 2019, vídeo, 50:20. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KIPDAFPzK-M> Acesso em: 20 out 2019.