

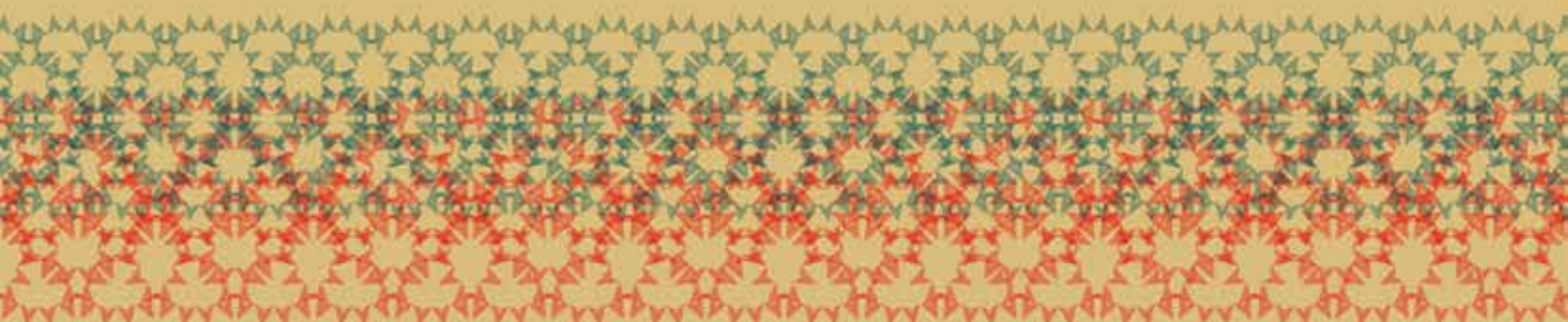
OUTONO + INVERNO // 2021

ARA

YMA

10

EXPERIÊNCIA SINTOMA FRESTA



Número 10 . Volume 10 . Outono+Inverno 2021

Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO . FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

GRUPO DE PESQUISA MUSEU/PATRIMÔNIO

REVISTA ARA . ISSN 25258354

FAU CIDADE UNIVERSITÁRIA - DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA E ESTÉTICA DO PROJETO (AUH)

RUA DO LAGO, 876 – SÃO PAULO – SP – BRASIL +55 11 30914795

REVISTAARAFAU@USP.BR

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

Editor Chefe

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

Editora Chefe Dossiê

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

Editores Assistentes

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

Conselho Editorial

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

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

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

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

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

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

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

AMANDA SABA RUGGIERO, MÁRCIA SANDOVAL GREGORI
(SUPLENTE) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE
ARQUITETURA E URBANISMO. GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO
FAU USP, BRASIL.

Pareceristas

ALEXIA BRETAS
AMANDA AREIAS
ANA PAULA NASCIMENTO
ANGELA ROCHA
ANNE MARIE SUMNER
ELIANE DIAS CASTRO
FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS
FERES KHOURY
HELIO HERBST
IGOR GUATELLI
JANAÍNA ANTUNES
JOÃO FRAYZE
JOÃO MUSA
JULIANA DORETTO
LUCIANO COSTA
MARCELO MATTOS ARAÚJO
OLGÁRIA MATOS
PAULA BRAGA
PAULA CRISTINA TAVARES
PAULO EDUARDO BARBOSA
RENATA BOVO PERES
RENATA MOTTA
SYLVIA FUREGATTI
TAKASHI HUKUSIMA
TARCÍSIO TORRES SILVA
TERESA MARIA RICCETTI

Revisão de textos

ADRIENNE FIRMO
AMANDA SABA RUGGIERO
ANANYR PORTO FAJARDO
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY
BRUNO LONGO FARINA
ELOÁ CRISTINE CABRAL DE OLIVEIRA
JEFFERSON MELLO ROCHA
MÁRCIA SANDOVAL GREGORI
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
PAULO KAISER
REGINA LARA SILVEIRA MELLO
SYLVIA HELENA FUREGATTI

Projeto Gráfico, Diagramação e Editoração eletrônica

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

Capa

THIAGO ROCHA RIBEIRO

Suporte Informática

WEBMASTER FAU/USP EDSON AMADO DE MOURA

Logotipo

FELIPE M. B. SOARES

Imagem de Abertura

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

SUMÁRIO

EXPERIÊNCIA SINTOMA FRESTA

EDITORIAL

- 5** TÍTULO
LUÍZ RECAMAN

DOSSIÊ GMP

- 13** PRESENÇA: CASA, CIDADE E PANDEMIA
PAULO EDUARDO BARBOSA
- 33** UMA LEITURA TOPONÍMICA PARA OS PAINÉIS ESCULTÓRICOS DE FÚLVIA GONÇALVES NA UNICAMP
SYLVIA HELENA FUREGATTI
- 56** IMAGENS EM MOVIMENTO: SINTOMAS E FRESTAS EM EXPERIÊNCIA DA PANDEMIA
MÁRCIA SANDOVAL GREGORI
- 91** COVID-19 E MUSEUS: SINTOMAS VERSUS EVIDÊNCIAS
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
- 131** A DERRUBADA DE CADA ESTÁTUA É UM APELO
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
- 159** DIRIGINDO: EMERGÊNCIA, FRESTA OU FRUSTRAÇÃO?
AMANDA SABA RUGGIERO
- 177** EXPERIÊNCIA SINTOMA FRESTA NO DOCUMENTÁRIO “LES GLANEURS ET LA GLANEUSE”, DE AGNÈS VARDÁ
REGINA LARA SILVEIRA MELLO

ARTIGO/ENSAIO

- 191** CASA NIEMEYER DIGITAL: UMA JOVEM COLEÇÃO UNIVERSITÁRIA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NAS REDES SOCIAIS
ANA AVELAR, VÍCTOR ZAIDEN E SAMARA CORREIA
- 215** A PSICOLOGIA ANALÍTICA E A HABITAÇÃO: INTERFACES ENTRE A PSIQUE E A MORADIA
PAULA SERAFIM DARÉ
- 231** VIK MUNIZ: ALQUIMISTA DAS IMAGENS
AGNALDO APARECIDO GEREMIAS
- 251** PRESSÁGIOS
ÂNGELO DIMITRE GOMES GUEDES
- 277** O DESAMPARO DO ESPECTADOR NOS PROJETOS DE PETER EISENMAN DA DÉCADA DE 1960
BRUNO JULIANI MENTONE
- 301** CIDADES VAZIAS, FLORESTAS QUEIMANDO: ASSISTINDO 2020 DE NOSSAS POLTRONAS
ANA OTTONI
- 321** WALTER BENJAMIN E OS ANJOS
RAFAEL CAMELIER DA SILVA, PEDRO AUGUSTO PAPINI E SIMONE ZANON MOSCHEN
- 339** CONTRAVOZES: FRESTAS DE UM PROCESSO CRIATIVO DE DESENHO DE PAISAGENS URBANAS DISTÓPICAS
RAFAEL GHIRALDELLI DA SILVA



Editorial

Quebrar, ou juntar, para prosseguir

Romper, o juntar, para proseguir

Break, or join, to proceed

Luiz Recaman

*Professor Livre-docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
recaman@usp.br*

*[...] Paredão de umidade e sombra,
sem uma fresta para a vida.
A canivete perfurá-lo,
a unha, a dente, a bofetão?
Se do outro lado existe apenas
outro, mais outro, paredão? [...] Paredão
(Carlos Drummond de Andrade, 2017, p.16)*

Este número da Revista *ARA FAUUSP* tem especial significação, já que foi planejado e realizado durante 2020. O ano que mudou as nossas vidas; foi quando um mundo global normalmente volátil se tornou uma realidade próxima, corporal. Nada mais apropriado, então, que as palavras-provocações da chamada aberta realizada para este número: *experiência, sintoma, fresta*.

Tem sido no domínio das pequenas totalizações que produzimos uma vida dotada de alguma significação e que arranhe as frestas de algo que se nos sobrepõe, duro, lógico, coerente, bárbaro. A isso, alguma coisa escapa. A ação da vida e da arte, na estranha sobreposição de ambas na contemporaneidade, produz divergências, alteridades e imprevistos. Tentar compreender e absorver esses atos e formas que acontecem, tem guiado os métodos críticos há algum tempo.

Contudo, consideremos as dimensões que dão sustentação a essa tática renovada de enfrentamento: a individualidade, a materialidade e as representações; conquanto naveguemos em um mar de alienação, inautenticidade e enganos - no qual não é

fácil encontrar o viver poético, o gesto que contenha uma ameaça de liberdade, uma *fresta*. A ilusão racionalizadora que tornara essas dimensões estanques deve ser superada em direção a uma cautelosa, mas afetuosa, aproximação; uma presença. Esse "resto" necessário daquilo que não pôde ser inteiramente configurado deve ser lido, ainda que nunca tenha sido escrito - assim falavam "Benjamin e os anjos" (Silva, Papini et Moschen).

As *imagens* produzidas por nosso mundo *cultural* e produtivo afastam a realidade de nós mesmos; ao invés de, ao figurá-la e interpretá-la, aproximar indivíduos e seu mundo exterior (a natureza, a cidade). Faz parte das inquietações desta revista discutir, problematizar e tensionar as imagens e as formas visuais artísticas, pois estas contêm muitos "restos". Ao serem artisticamente realizadas - e por isso mesmo - contêm, em suas luzes e sombras, escondidas, virtualidades que podem dar aos anjos "o que fazer".

Mas as imagens também repõem o problema apontado, duplamente. Primeiramente, ao se tornarem triviais e onipresentes, suprimem a proximidade do mundo, recriando-o aleatoriamente e sem sentido histórico e espacial, alienando-nos. Segundamente, ao se converterem no centro estruturante das interações sociais e os esquemas produtivos (consumo espetacularizado), tornam-se autônomas tecnicamente em relação ao autor-produtor, e sua razão alija-se.

Buscar possibilidades críticas a esse universo imagético reificado por meio de imagens incompletas é o objetivo de Ana Ottoni ("Cidades desertas, florestas queimando: assistindo 2020 de nossas poltronas"), ao discutir trabalhos próprios e de outros fotógrafos diante do isolamento sanitário (sem pessoas) e das ruínas do "antropoceno" (sem unidade). Agnaldo Geremias ("Vik Muniz: alquimista das imagens") se volta para a arte de Vik Muniz e a aparição do inusitado na lavra artística de materiais incomuns, pertencentes originalmente a nexos extra-artísticos. Nesse artista se reúnem as tendências de valorização mercantil da arte e o engajamento social tanto temático quanto pelo envolvimento direto de "pessoas do povo" na produção de obras. Pensar a criação de imagens, em especial a fotografia, "que escape das rotas calculadas [...] previstas nos programas dos aparelhos",

aproximando imagem e sonho, é a proposta do ensaio visual de Ângelo Guedes ("Presságios"). Suas imagens capturam algo além do previsto, do formalmente construído, que não poderiam nos ser apresentado em outro registro narrativo.

Henri Lefebvre diz, em "O Direito à Cidade", que a representação da "cidade ideal" então (anos 1960) deve ser buscada não na filosofia, mas sim na ficção científica. Seja a agonia da cidade tradicional, sejam as cidades colossais, o futuro da cidade não poderia mais ser antevisto na *lógica*, mas sim nas imagens de ficção científica. Desde o entusiasmo crítico possível nos rebeldes anos 1960 até hoje, a cidade imaginada é cada vez mais uma distopia cinematográfica, terra arrasada. *Sintomas* se estruturam para imaginar um futuro que já chegou, e sua forma não é mais inédita e tecnológica, como se pensava há pouco, mas desconfortavelmente familiar; o futuro tecnológico é essencialmente destrutivo, dispensa imaginação construtiva. Mas assim também pode ser o passado: bárbaro e reprimido.

Discutindo roteiro, desenhos e cinema, Raphael da Silva ("Contravozes: frestas de um processo criativo de desenho de paisagens urbanas distópicas") propõe remontar a cidade de Campinas, ou antes, elucidá-la, mediante seu passado escravocrata, tempo-espacialmente entranhado em sua forma urbana. Esse processo estético "a contrapelo" poderia liberar a imaginação para "mundos possíveis", que de outra forma estariam acorrentados ao automatismo da nova brutalidade a que estamos submetidos.

As casas projetadas e construídas por Peter Eisenman nos anos 1960 tencionavam promover também uma ruptura do automatismo perceptivo resultantes da normalização das estratégias das vanguardas históricas; o *receptor* se tornou o *espectador* que esse arquiteto procura "despossuir" pelo "esvaziamento da dimensão semântica" da arquitetura e do espaço. Bruno Mentone ("O desamparo do espectador nos projetos de Peter Eisenman da década de 1960") aproxima essa despossessão com o *desamparo*, conforme discutido por Vladimir Safatle, e, portanto, a uma - problemática - dimensão revolucionária que estaria contida nesse projeto neovanguardista.

Em chave oposta, o espaço da casa é discutido por Paula Daré ("A psicologia analítica e a habitação: interfaces entre a psique e a moradia") no campo de seus significados. Seu objetivo é um reencontro, uma aproximação entre o indivíduo e mundo que permita *identificação*. A casa seria o espaço que unificaria o pessoal e o cultural-coletivo e que permitiria uma reconciliação (*amparo*). Sem recorrer à Martin Heidegger, fonte segura das teorias arquitetônicas do lugar e do habitar que emergiram no segundo pós-guerra, a autora apresenta outro campo semântico: Carl Jung e a neurociência. Mesmo assim, suas conclusões se encaminham para o outro polo do debate arquitetônico sobre a autonomia estética que precedeu o "pós-modernismo" : o lugar e a *apartenenza* - por ela discutidos segundo outra tradição teórica.

Os dilemas da presença, em tempos de isolamento, são a base da reflexão sobre a retomada da programação de atividades educativas da Casa Niemeyer da UnB durante a pandemia. O artigo "Casa Niemeyer Digital: uma jovem coleção universitária de arte contemporânea nas redes sociais" (Avelar; Zaiden et Correia) constrói a história dessa instituição e a formação da coleção "Triangular" no contexto do Distrito Federal da última década. Discute o atual enfrentamento das dificuldades sanitárias por meio de diversas estratégias digitais que foram realizadas para permitir uma interação com o público na espacialidade virtual das redes. Os resultados apresentados indicam que houve uma participação alcançada por mecanismos informacionais que procuram novos significados e potencialidades além da simulação da presença do objeto artístico.

Essas reflexões aqui rapidamente dispostas em torno das provocações sugeridas na chamada são ampliadas pelo Dossiê GPM, parte fundamental de nossa revista desde seu início. É nessa seção que os membros do Grupo Museu/Patrimônio desdobram os seus temas de estudo e pesquisa direcionados ao tema da edição. A radicalidade da experiência ao mesmo tempo pessoal e global da pandemia da Covid-19 marca especialmente a discussão proposta, com olhares para a cidade, arte e museus. Esses artigos garantem uma continuidade de pontos de vista, metodologias de pesquisa e leque de preocupações que dá à revista uma especial dinâmica e continuidade, além das contribuições individuais dos participantes selecionados.

Resta saudar o resultado desse esforço coletivo, que se realizou para além das habituais sobrecargas de trabalho. Desta vez, um sentido de urgência e de coletividade emergiu desta aventura: pensar, produzir, avançar em tempos de medo e cuidado. Como temos visto nestes últimos meses, arte, cultura e pensamento de repente tornaram-se gêneros de primeira necessidade.

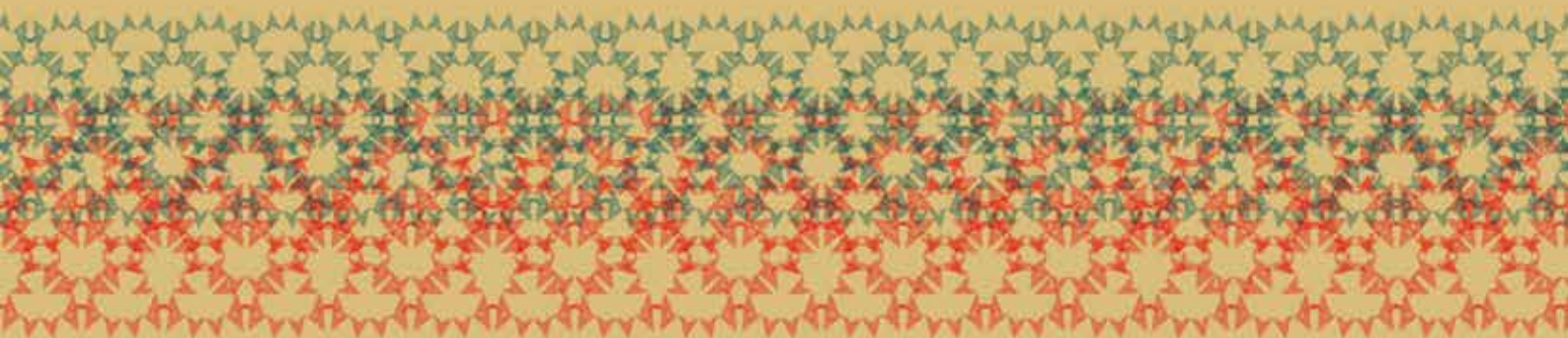
Desfrutem da leitura!

Luiz Recaman, verão, 2021

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Paredão. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. Esquecer para lembrar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.17.

Dossiê GMP





Presença: casa, cidade e pandemia

Presencia: hogar, ciudad y pandemia

Presence: home, city and pandemic

Paulo Eduardo Barbosa

*Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo, pesquisador no Grupo Museu/ Patrimônio – GMP FAUUSP.
pauloarqbarbosa@gmail.com*

Resumo

No presente artigo proponho pensar os efeitos da pandemia sobre a casa e a cidade buscando conceitos não hermenêuticos associados à presença como referência, relacionando arquitetura e cura.

Palavras-Chave: Presença. Casa. Cidade. Pandemia. Arquitetura.

Resumen

En el presente artículo me propongo pensar en los efectos de la pandemia en el hogar y en la ciudad, buscando conceptos no hermenéuticos asociados a la presencia como referencia, relacionando arquitectura y sanación.

Palabras-Clave: Presencia. Hogar. Ciudad. Pandemia. Arquitectura.

Abstract

In the present article I propose to think about the pandemic effects at home and in the city, looking for non-hermeneutical concepts associated with presence as a reference, relating architecture and healing.

Keywords: Presence. Home. City. Pandemic. Architecture.

PRESENÇA: CASA, CIDADE E PANDEMIA

No presente artigo discuto alguns dos impactos à casa e à cidade causados pela pandemia Covid-19, sendo casa e cidade compreendidas como documentos relativos aos modos de morar, hoje expostos à aceleração e aos efeitos transformadores do viver humano em fenômeno urbano. A casa é aqui analisada como espaço configurado por materialidade a cenarizar vida privada em diálogo com a malha urbana.

A pandemia do Coronavírus em 2020 no Brasil aumentou consideravelmente o tempo de permanência das pessoas dentro de suas casas, instabilizando previsões e impondo desafios aos pesquisadores, principalmente os da saúde, cujo esforço tem sido objeto de acentuadas disputas políticas e econômicas por todo o planeta. Todavia, pesquisas em outros setores como o habitar humano se viram repentinamente diante de uma questão sobreposta a todas as outras: condições precárias de moradia atestando políticas públicas sócio-culturais e econômicas ineficientes incrementaram exponencialmente os óbitos causados pela emergência sanitária.

O distanciamento social, recomendado pelos cientistas como única efetiva providência relativa à contaminação, mostrou-se medida incompatível com o modo

de vida urbano em metrópoles brasileiras. Afeitos ao ar livre possibilitado tanto pelo clima como por meios de socialização, muitos dos habitantes das grandes cidades complementam o exíguo espaço privado da moradia com a vida fora de casa, seja nos bares, calçadas, campinhos e praças. Esta conjunção entre espaço público e privado, interrompida diante das restrições impostas pela pandemia, revelou-se condição *sine qua non* para habitar nossas cidades, e não uma alternativa.

Repentinamente alterada a relação entre casa e cidade, parte da população se viu obrigada a utilizar meios digitais para comunicação, trabalho, estudo e também para se inserir em programas de ajuda financeira do governo federal, sendo que este acesso aos ambientes digitais se dá majoritariamente por meio do telefone celular, âmbito de operadoras privadas, que viram seus ganhos crescerem exponencialmente sem oferta de concessões gratuitas à título de contrapartida.

Diversos pesquisadores atentam aos prováveis efeitos deste período para as moradias e também às cidades, dado que redes e sistemas urbanos foram repentinamente identificados como ambientes propícios à disseminação do vírus, modificando suas dinâmicas de modo inesperado¹.

¹ Na região metropolitana de São Paulo, prefeitos de sete municípios que integram o Consórcio Intermunicipal do Grande ABC decidiram, no início de abril de 2020, suspender gradativamente os serviços municipais de transporte por ônibus até sua completa interrupção, programada para 29/04, voltando atrás depois de nova reunião em que constataram a impossibilidade desta medida. Pesquisa publicada pelo Centro de Estudos em Regulação e Infraestrutura da Fundação Getúlio Vargas (Lima, 2020) aponta que cerca de 50% das viagens relacionadas a motivos de saúde na cidade de São Paulo ocorrem por transporte público e as medidas de isolamento resultaram numa redução de 77% do número de passageiros no sistema de transporte público oferecendo sério risco a sustentabilidade financeira e operacional a esta infraestrutura urbana.

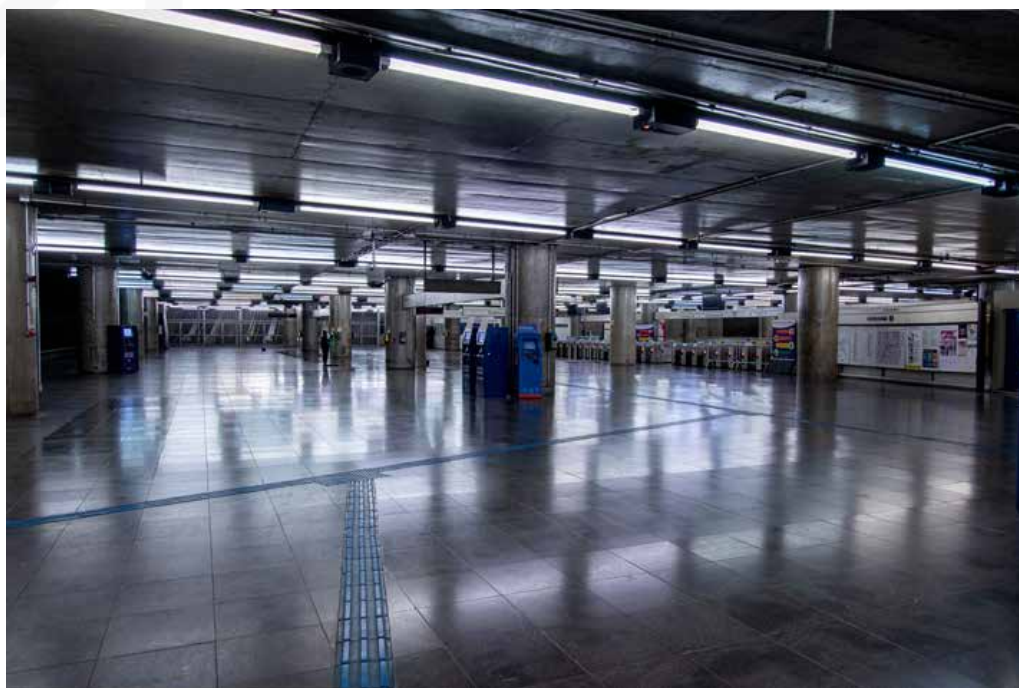


Figura 1: Estação Sé do metrô em São Paulo. Foto: Lauro Rocha

Metrópoles do hemisfério norte articulam pesquisadores em planejamento urbano e projeto como meio de adequar suas infraestruturas e responder ao impacto deste momento na vida de seus habitantes, antevendo na crise a oportunidade de priorizar regimentos com vieses sustentáveis e ambientais aos seus sistemas ²

Já em metrópoles latino-americanas, acentuou-se sobremaneira a ocupação de zonas centrais por populações vulneráveis, miserabilizadas, abandonadas pelo Estado e à espera de ações isoladas de entidades assistenciais. Por outro lado, um grande número de trabalhadores segue alternando a superlotação nas moradias à aglomeração em ineficientes sistemas de transportes públicos, disputando um mercado precarizado e que se reduz velozmente, por conta da crise econômica somada à socialização das perdas impostas pelo capitalismo globalizado.

² Os diversos enfrentamentos do planejamento urbano ante a realidade pós-Covid 19 são objeto do artigo de Mariana Andrade Bezerra e Moisés Ferreira Cunha Júnior publicado no site observatório das metrópoles.net.



Figura 2: Centro da cidade de Montevideo. Foto: Lauro Rocha

Conforme amplamente divulgado pela mídia e por sites especializados³, nos países latino-americanos, a anunciada catástrofe dizimou populações no Peru, Equador, Argentina, e atingiu seu recorde no Brasil nos colocando diante de *novas articulações entre o espaço público da cidade e o espaço privado da casa*. A velocidade da mudança que os procedimentos adequados ao enfrentamento da crise sanitária impõem ao binômio casa-cidade suscita um duplo desafio ao universo das pesquisas: de um lado a emergência de soluções e de outro, a carência de distância histórica.

Para nortear um debate acerca das transformações impostas ao modo de habitar e mesmo à representação da casa como sintoma da atualidade fundamento este debate no conceito de *contemporâneo* proposto por Giorgio Agamben. Igualmente na discussão sobre a produção de *presença*, dialogo com enunciado proposto por Hans Ulrich Gumbrecht, colocando estas premissas em face das concepções de *espaço* como expressão técnica de acordo com Milton Santos e da casa como *fato arquitetônico*, expressão de Bruno Zevi.

³ <https://sites.usp.br/iberoamericanoralhealth/coronavirus/>

HABITAR CONTEMPORÂNEO

Seja a universalidade, seja a velocidade na disseminação causada pelo vírus, a premente questão é como olhar o momento presente estando tão imerso nele? É preciso estabelecer, como nas palavras de Giorgio Agamben, “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (2010, p.59).

Agamben propõe a dissociação e o anacronismo como estratégias voltadas à leitura do contemporâneo. Vale dizer, se fomos todos nós, arremessados a uma experiência de vida cotidiana centrada em ausência, busca de isolamento e distanciamento, categorias que nos desarticulam enquanto grupos, uma contribuição ao entendimento do momento atual poderia estar na investigação que Hans Ulrich Gumbrecht empreendeu e conceituou como *produção de presença*. Gumbrecht observa a tensão em que somos postos em confronto entre presença e sentido na experiência estética. Mas focar em conflitos demanda dispositivos⁴ aptos à produção de presença para além da experiência estética, tensionando a vida cotidiana.

O desafio colocado especificamente à pesquisa na área das Humanidades, nos posiciona, segundo Gumbrecht, ante um problema epistemológico ocorrido por concentração de dimensões seja em sentido ou linguagem como lugares e instrumentos construtivos do mundo em contraponto à substancialidade corpórea e às dimensões espaciais próprios à existência humana, expresso pela dualidade experiência e percepção. O autor aponta em sua obra a necessidade de desenvolver conceitos não interpretativos, para acrescentá-los àqueles hermenêuticos, reconhecendo nesta operação “(...) um esforço contra as consequências e os tabus resultantes de entronizar a interpretação como prática central única nas Humanidades.” (2010, p.76)

O objeto de pesquisa de Gumbrecht instrumenta o enfrentamento ao presente momento em que dispositivos de imagem afirmam sua preponderância como

⁴Conforme Giorgio Agamben, “O dispositivo é 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 viventes.” (2009, p. 40)

ferramentas destinadas à experiência constantemente mediada, dado o enfrentamento da crise sanitária em que vimo-nos obrigados a nos distanciar socialmente, tornada a presença (*stricto sensu*) contagiosa. Giorgio Agamben compreende a fase extrema da consolidação capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação dos dispositivos.

A representação da casa na imagem veiculada pela internet confunde-se com uma edição de si, redimensionando a apresentação do espaço privado em esfera pública, hoje caracterizada, precariamente, pelo âmbito da tela. Esta plataforma de visibilidade incita a reconsiderar referências teóricas aptas à compreensão de aspectos e categorias expressas pela tensão entre dimensões do sentido (interpretação), e da presença (materialidade). Desde os anos 1970 Gumbrecht se ocupa de “fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem eles mesmo, sentido” (2010, p.28), ampliando conceitos relacionados à recepção⁵.

A materialidade, segundo Gumbrecht, é uma importante dimensão existente em todos os fenômenos culturais, tão importante quanto o significado, entendendo que a interpretação por si só não pode fazer justiça à dimensão da presença, âmbito no qual os fenômenos e eventos culturais se fazem tangíveis impactando nossos sentidos e corpos.

A distância entre os corpos humanos e sua relação com a cultura foi também objeto investigativo do antropólogo americano Edward T. Hall. Em seu livro no final dos anos 1970, “A dimensão oculta”, o autor atesta que se poderiam atribuir círculos de raios absolutamente diversos ao espaço considerado íntimo, a diferentes povos, de modo análogo aos comportamentos encontrados em outros animais. Seu campo de estudo denominado *proxêmica* é hoje desafiado por regramentos afeitos à ordem sanitária. Subitamente, como aponta o texto de chamada desta edição, “um metro se tornou a medida da intimidade”.

⁵Gumbrecht formou-se em Teoria Literária na Universidade de Constança na Alemanha e segue ampliando e atualizando conceitos trabalhados por Hans Robert Jauss, de quem foi professor assistente, e Hans-Georg Gadamer contribuindo com uma obra que busca ultrapassar o estatuto central da interpretação nas chamadas Humanidades.

ESPAÇO DA CASA, ESPAÇO DA CIDADE

“Se o corpo é a autorreferência predominante numa cultura de presença, então o espaço, ou seja, a dimensão que se constitui ao redor dos corpos – deve ser a dimensão primordial em que se negociem as relações entre diferentes seres humanos e a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo.”
(Gumbrecht, 2010, p. 110)

A localização da casa na cidade, categoria constitutiva de sua relação de vizinhança, é virtualizada na presença em tela, abstraída. Mora-se naquela imagem formato paisagem capturada pela câmera do dispositivo utilizado, em troca de se estar em precário contato. Há uma demanda pela substituição da presença física, em toda a complexidade de categorias que a constrói, pela experiência de compartilhamento audiovisual mediada pelos dispositivos, por força da emergência sanitária e risco de morte. A substituição procura alienar o usuário do dispositivo, simulando uma experiência para além dos limites técnicos impostos, capaz de atenuar nostalgia, perplexidade, medo, insegurança e outros sentimentos que dominaram a experiência da presença na atualidade.



Figura 3: Imagem captada de reunião virtual do Grupo Museu/Patrimônio GMP FAU USP em 15/08/2020 por meio da plataforma Zoom. Foto Hélio Herbst Jr.

A saída de casa, da dimensão privada da vida, em direção à vida pública na cidade implica em procedimentos protetivos ritualizados em ambientes hospitalares.

Máscaras, higienização das mãos com álcool em gel, cuidados com o distanciamento físico são novos regramentos da presença, complementares a adaptações espaciais dos ambientes de deslocamento, trabalho, consumo e lazer nas cidades. O urbano, aqui considerado como por Henri Lefebvre⁶, uma categoria de pensamento e expressão conceitual da cidade, cuja característica principal é a materialidade, em especial ao englobar o dado arquitetônico, vê sua condição referencial alterada.



Figura 4: Elevado Presidente João Goulart, São Paulo, SP. Foto: Lauro Rocha

Inesperadamente, aquilo que Gumbrecht nomeia como cultura de presença, prepondera sobre a cultura de sentido, o que nos faz pensar na utilidade de um repertório não exclusivamente hermenêutico de conceitos para compreender relações entre casa e cidade, neste momento dominado pela pandemia. Enquanto a autorreferência humana numa cultura de sentido é o pensamento, na de presença é

⁶ Para Lefebvre “A cidade e o urbano não podem ser compreendidos sem as instituições oriundas das relações de classe e de propriedade.” (2016, p. 62). Sua afirmação de que a cidade, embora sempre tenha tido relações com a sociedade no seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes, com sua história e com as transformações por que passou não são resultados passivos da globalidade social, de suas modificações.

o corpo, e as coisas, além de materiais, teriam um sentido inerente, não apenas aqueles a elas conferido por meio da interpretação.

A realidade espacial do trabalho atualmente ultrapassa a ficção posto que muitos espaços de produção como salas de aula, escritórios, consultórios, sedes de empresas, migraram para o interior das casas das pessoas, reorganizando arranjos internos, obrigando a convivência continuada entre seus habitantes, a implementação de internet de melhor qualidade, o compartilhamento de redes, equipamentos e espaços capazes de possibilitar o seguimento da vida em certo nível de segurança.

O *home office*, expressão anglófona que denomina o local da casa adequado à atividade laboral, ampliou seu significado, caracterizando a condição de trabalho, muitas vezes sem nenhuma adequação espacial. Avanços qualitativos na ordem da arquitetura e do design aplicados aos espaços produtivos como a ergonomia, iluminação adequada, qualidade acústica, itens constitutivos dos espaços de produção, passaram a ser considerados supérfluos ante a emergência em se garantir produtividade nas casas dos trabalhadores.



Figura 5: Trabalho sendo desenvolvido em casa. Foto do autor

De modo semelhante podemos questionar que urbano será engendrado a partir de uma nova relação casa/cidade que se apresenta? O sentimento de pertencer àquilo que nos pertence, fundamento da identidade, no caso das cidades é centrado na experiência física. A casa constrói a cidade e por ela é construída. Pesquisas eficientes requerem uma mínima distância histórica para configurar um repertório que nos auxilie a compreender de que maneira a virtualização na experiência da cidade por força de sua potencial letalidade, ou a presença mediada por novos procedimentos protetivos, irá reordenar a espacialidade da casa.

Interpretar o espaço, para Bruno Zevi, significa incluir todas as realidades de um edifício, considerando a continuidade da experiência espacial desde o interior na direção dos espaços externos configurados pelas ruas, praças, parques das cidades, resguardando ao espaço interior da arquitetura a categoria de *fato arquitetônico* que não pode ser conhecido e vivido senão por experiência direta. A premissa de Zevi se embasa na relação entre espaço doméstico e público da cidade reforçando a ideia da continuidade desta experiência bruscamente reorganizada pela pandemia do coronavírus.



Figura 6: Rua Roberto Simonsen, centro de São Paulo, SP. Foto: Lauro Rocha

A arquitetura, instrumento poético de mediação entre o homem e a natureza, busca criar espaços que favoreçam relações criativas, e mesmo transgressoras, entre si, por meio da técnica. Questões sanitárias sempre estiveram, entre outras, atuantes na prática da disciplina, fomentando o desenvolvimento tecnológico a partir da pesquisa, e as pandemias têm se mostrado fatores de aceleração na modificação tanto da casa como da cidade.

Pesquisadores apontam a primazia da arquitetura como instrumento de cura associada à epidemia de tuberculose na Europa⁷, representada por trabalhos como o Sanatório Paimio projetado por Alvar Aalto e sua primeira esposa Aimo em 1929 e construído no sudoeste da Finlândia em 1930. O edifício de geometria rígida possui estrutura aparente em amplos ambientes, longas fachadas em caixilhos de vidro deslizantes e um largo terraço com guarda-corpos de característica naval, elementos característicos do que conhecemos como arquitetura modernista, advindos dos anos 1920 no trabalho da Bauhaus na Alemanha, Le Corbusier na França e arquitetos russos na recém nascida União Soviética.

Beatriz Colomina⁸ cita a estreita colaboração entre jovens arquitetos e médicos de vanguarda na década de 1930 para buscar soluções espaciais que estariam mais tarde associadas aos princípios basilares da nascente arquitetura modernista. A cura da tuberculose, segundo a autora, era missão da arquitetura. Livrar-se dos espaços escuros, compartimentados, repletos de tecidos, tapeçarias constituiria motivo central desta busca. Tais esforços emularam o impacto da descoberta do Raio-X e da possibilidade em se visualizar o interior do corpo e, de certa forma, na transparência dos edifícios projetados por Aalto, Mies van der Rohe e outros. Mies inclusive descreve textualmente sua arquitetura como sendo de pele e ossos. Segundo a autora, o desejo pela visibilidade do Raio-X teve um impacto enorme na arquitetura fornecendo elementos para um paralelo entre os atuais conceitos de acessibilidade

⁷ Segundo Beatriz Colomina, no início do século XX uma em cada sete pessoas morria de tuberculose na Europa e, em metrópoles como Paris, a proporção chegava a uma em cada 3.

⁸ Beatriz Colomina, doutora pela Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona é atualmente professora do programa de media e modernidade na Universidade de Princeton, Nova Jérsei, EUA. Desenvolve pesquisas transdisciplinares sobre aspectos da arquitetura relacionados à guerra e a questões de gênero.

no campo do pensamento em projeto arquitetônico e urbanístico e a ideia propalada por Aalto de que a arquitetura deveria ser pensada sempre para os mais fracos para que pudesse atender ao maior número de pessoas.



Figura 7: Hospital Sarah Kubitschek, Lago Norte, Brasília, DF. Foto: Imagem Rede Sarah

No Brasil moderno, nos anos 1940, a Associação das Pioneiras Sociais criada durante o governo de Juscelino Kubitschek no estado de Minas Gerais, instituição viabilizadora da política mineira de puericultura, vai se valer do projeto de Oscar Niemeyer inicialmente e posteriormente de Joaquim Filgueiras Lima, Lelé, a partir da federalização do governo Kubitschek nos anos 1950, para criação de espaços de cura replicando uma lógica construtiva na visualidade do estado brasileiro associada à arquitetura moderna.

As qualidades sanitárias também estiveram no centro do pensamento urbanístico das cidades-jardim concebidas por Ebenezer Howard e Harry Parker no final do século XIX, em cujo desenho preponderam os espaços livres e verdes combinados a uma ordenação favorável à implantação de sistemas de saneamento e circulação de veículos.

Desenho urbano e da casa se modificam em função de novos modos de habitar em estreita relação com o implemento de tecnologias, caracterizando espaços a lugares

identificados a culturas específicas. Observe-se que na arquitetura japonesa, por exemplo, a casa tradicional possui um espaço intermediário entre a cidade e a intimidade do lar representado pelo *genkan*⁹. Seu piso é frequentemente revestido com o mesmo material do exterior neste recuo abrigado na mesma cota de nível da rua. Uma pequena elevação diferencia o espaço interno da casa, acessado sem os sapatos contaminados pelo exterior. Esta prática de retirar os sapatos ao entrar na casa foi recentemente disseminada como recomendação eficiente na redução da transmissão do vírus segundo a Organização Mundial de Saúde, implantando *genkains* mundo afora, modificando o entrar e sair de casa, rituais afeitos ao alpendre, à soleira.



Figura 8: Genkan no Nishi Chaya Shiryokan Museum, Kanazawa, Japão. Foto do autor.

⁹ *Genkan* é o termo em japonês para o hall de entrada na casa tradicional japonesa em que se deixam os sapatos usados na rua antes de entrar.

O caminhar pela cidade, a propalada *promenade architecturale*¹⁰ dos arquitetos modernistas, tornou-se arriscada, e a solução agenciada pelos aplicativos, restringiu o risco a grupos específicos em busca de sobrevivência ou no cumprimento de funções essenciais atestando que “[...]o espaço seria o conjunto indissociável de sistema de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não” (SANTOS, 2013, p. 46).

De acordo com Milton Santos, a alienação do homem urbano se processaria, entre outras razões, também por uma contínua perda referencial, e, em tempos de acelerada mobilidade, geraria demanda por novas relações de pertencimento, fundadas em experiências e repertórios exógenos. A virtualização da experiência da cidade, restrita a certos grupos sociais, pode ter hoje se tornado o principal motor desta alienação apontado por Santos. Haja vista, entre outros sintomas, a incipiente reação das comunidades ao crescimento vertiginoso do número de habitantes vulnerabilizados nas ruas das metrópoles latino-americanas, resultando em significativo aumento da demanda por soluções oficiais.

¹⁰ *promenade architecturale* é uma expressão francófona traduzida como passeio arquitetônico e conecta-se à concepção do espaço moderno, fundamental à compreensão as obras de Le Corbusier que expressamente declarava que o espaço de suas obras era pensado para ser vivido e aprendido de maneira gradual, a partir do deslocamento do corpo no espaço, e das diferentes visões que o caminhar possibilita ao espectador.



Figura 9: aumento do número de cidadãos morando na rua nas metrópoles.
Foto: Márcia Gregori

A invisibilidade das populações vulneráveis das cidades deixa de ser um conceito abstrato para revelar-se como fato concreto dada a redução dos deslocamentos de grupos capazes de mobilizar agentes responsáveis por políticas assistenciais.

Em outra chave, a cuidadosa montagem da imagem veiculada em plataformas de reuniões *online*, deu lugar a um sem número de aplicativos de fundos virtuais, disponíveis para *download*. A privacidade, outrora garantida pelo espaço público, hoje precisa ser mantida ao custo da edição digital, como meio de avalizar a construção de uma *persona*, devidamente desvinculada de dados de realidade.

Subitamente, as reuniões digitais passaram a ser *hackeadas*, forçando os organizadores a se valer de estratégias que possam reduzir este risco ao mínimo, e quando inevitável, mudar os eventos para plataformas, cujo formato não permita ingresso e participação simultâneos exceto por meio de *chat*, fazendo dos encontros, situações proto-sociais, monólogos. Usuários indignados, alijados em suas experiências de presença simulada, estão sujeitos à lógica algorítmica que estratifica o compartilhamento de informações em grupos semelhantes. Enquanto

isso, dados pessoais são acessados e utilizados de maneira não autorizada expondo a parca garantia de privacidade digital. A potência desta profanação¹¹ afirma entre outras características, os limites do dispositivo, a precariedade do encontro e sua forma de funcionamento.

O *hackeamento* nos coloca diante de uma característica que identifica o momento atual. De acordo com Agamben, para compreender o contemporâneo é preciso manter “(...) o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2010, p. 62). Para além das consequências impostas aos participantes das reuniões profanadas pelos hackers, há nesta ação algo que nos revela o tempo presente ao restituir ao senso comum, algo que dele se separou. Esse algo seria o espaço real, a presença física, as dimensões impactadas pela experiência do confinamento de nossos corpos, reordenando modos de habitar e modificando casa e cidade.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo; 2007.

_____. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos; 2009, p.24-51.

_____. O que é o contemporâneo? In: *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica; 2010.

COLOMINA, B. *X-Ray Architecture*. Zurique, Suíça: Lars Muller; 2019

GUMBRECHT, H.U. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Ed Contraponto; 2010.

HALL, E.T. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; 1977.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro; 2001.

SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp; 2017.

ZEVI, B. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes; 2009.

¹¹ O termo *profanação* é utilizado por Agamben para caracterizar o pensamento crítico apto a subverter a dominação, colocando à disposição do uso e do gozo comum e coletivo dispositivos que serviam originalmente à separação, como o processo de restituição do sagrado ao profano no âmbito religioso.

Fontes eletrônicas e sites

LIMA, G. C. L. SCHECHTMAN, R., BRIZON, L. C., FIGUEIREDO, Z. M. (2020, Abril de 2020). *Transporte público e COVID-19: O que pode ser feito?* Rio de Janeiro. Centro de Estudos em Regulação e Infraestrutura da Fundação Getúlio Vargas (FGV CERI). Disponível em <https://www.observatoriodasmetropoles.net.br/cidades-espacos-publicos-e-comportamento-discussoes-sobre-o-cenario-urbano-no-contexto-de-pandemia-global/> Acesso em 11 nov. 2020.



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 Nekrâssov 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. (NEKRÁSSOV, 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 MURAIAS ARTÍSTICOS

O contexto geral que constitui um mural em si, referencia-se pela ideia de parede cega; de determinado emolduramento 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.

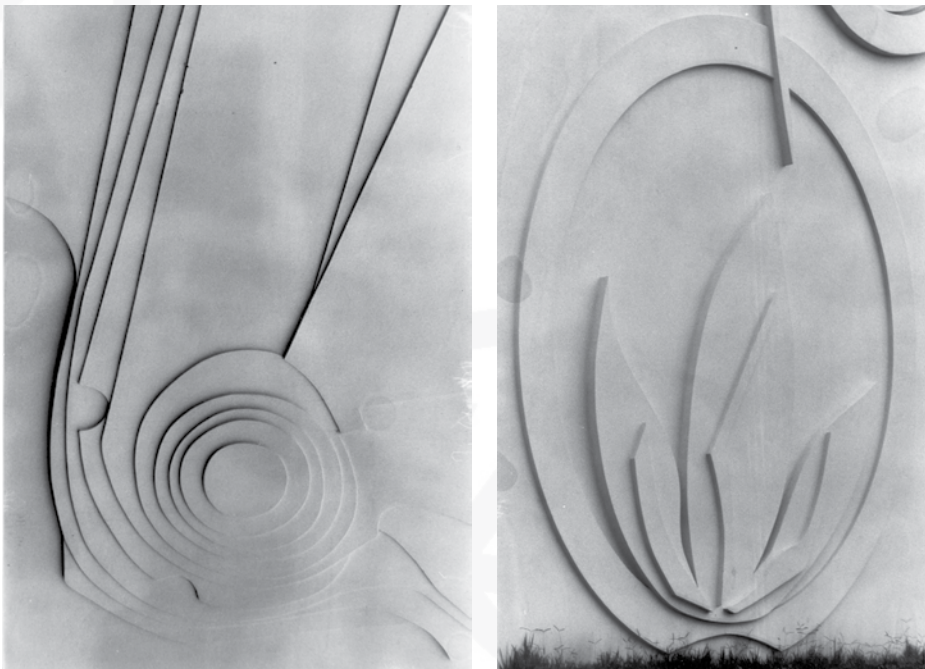
O PROJETO *MATER* DE FÚLVIA GONÇALVES E SEU ENTORNO

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 câmpus 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 emanção 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 en 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.



Imagens em movimento: sintomas e frestas em experiência da pandemia¹

***Imágenes en movimiento: síntomas y grietas
en las experiencia pandémica***

***Moving images: symptoms and cracks
in pandemic experience***

Márcia Sandoval Gregori

*Pós-doutoranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo (FAU USP) e pesquisadora do Grupo
Museu/Patrimônio (GMP). marciagregori@hotmail.com*

¹ Artigo desenvolvido a partir de pesquisa de pós-doutorado intitulada *Percursos: narrativas cotidianas da cidade*, realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) sob a supervisão da Profa. Dra. Titular Sênior Maria Cecília França Lourenço.

Resumo

O objetivo do artigo é refletir sobre a representação da cidade de São Paulo durante o isolamento para o combate à pandemia do vírus Sars-Cov-2, causador da Covid-19, e constituir memória desse período invulgar. Para tanto, apresenta imagens realizadas pela autora durante o ano de 2020 em percursos pela cidade nos quais o solo, os corpos sentados ou deitados no meio-fio e nas calçadas surgem como importantes sintomas das fissuras do atual arranjo social vigente. Organização que exclui completamente milhares de pessoas da cidadania, tratando-as como restos, refugio a ser descartado, desconsiderado e apagado, corpos que, no entanto, resistem e sobrevivem. A partir de experiência da autora, o trabalho visa restituir ao coletivo as imagens e postular a urgente necessidade de se imaginar novas perspectivas, frestas abertas para novas composições possíveis.

Palavras-chave: São Paulo. Sintoma. Fresta. Pandemia. Experiência. Imagem.

Resumen

El objetivo del artículo es reflexionar sobre la representación de la ciudad de São Paulo durante el aislamiento para combatir la pandemia del virus Sars-Cov-2, causante del Covid-19, y constituir un recuerdo de este inusual periodo. Para ello, presenta imágenes tomadas por el autor durante el año 2020 en recorridos por la ciudad en los que el suelo, los cuerpos sentados o tumbados en las aceras aparecen como síntomas importantes de las fisuras del ordenamiento social actual vigente. Organización que excluye por completo de la ciudadanía a miles de personas, tratándolas como restos a descartar, desatendidas y borradas, cuerpos que, sin embargo, resisten y sobreviven. A partir de experiencia del autor, el trabajo pretende devolver las imágenes al colectivo y postular la urgente necesidad de imaginar nuevas perspectivas, abrir grietas para nuevas composiciones posibles.

Palabras-clave: São Paulo. Síntoma. Grieta. Pandemia. Experiencia. Imagen.

Abstract

The objective of the article is to reflect on the representation of the city of São Paulo during the isolation to combat the pandemic of the Sars-Cov-2 virus, which caused Covid-19, and to constitute a memory of this unusual period. To this end, it presents images taken by the author during the year 2020 on routes through the city in which the soil, the bodies sitting or lying on the curb and on the sidewalks appear as important symptoms of the cracks in the current social arrangement in force. An organization that completely excludes thousands of people from citizenship, treating them as remains to be discarded, disregarded and erased, bodies that however resist and survive. Based on the author's experience, the work aims to restore the images to the collective and postulate the urgent need to imagine new perspectives, open cracks for new possible compositions.

Keywords: São Paulo. Symptom. Crack. Pandemic. Experience. Image.

*[...] "não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos.
É como um anzol, nos puxando para a consciência.
Um tranco para olharmos para o que realmente importa".
Ailton Krenak (2020, p. 12).*

*"Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural,
se a experiência não mais o vincula a nós?"
Walter Benjamin (1987, p. 115).*

INTRODUÇÃO

O isolamento social imposto para combater a pandemia da Covid-19, iniciado oficialmente em São Paulo no dia 24 de março de 2020, transformou radicalmente o uso habitual da cidade. Quem antes tinha maior oportunidade de movimentação e interação com o território, ainda que baseadas na mercantilização do espaço urbano², notadamente os mais ricos e escolarizados, pôde ficar em casa

² Para Milton Santos (2007) cidadão não é aquele que pode consumir, atividade apontada pelo geógrafo como uma das mais alienantes que existem, mas aquele que constrói a cidadania, compreendida como conquista coletiva efetivada por individualidades conscientes e não individualistas. Santos põe em xeque a cidade do expert e vê a da comunidade regulada pelo Estado com base na participação ativa dos cidadãos, para evitar que o espaço e os lugares sejam exclusivamente determinados pelas forças do mercado. A cidade mercantilizada, portanto, é uma cidade sem cidadania e sem cidadãos, mesmo para aqueles que têm dinheiro para consumir, pois foi transformada em objeto de consumo imediato e não de construção comunitária ativa.

trabalhando remotamente, consumir via internet e aplicativos de entrega, encontrar amigos e familiares virtualmente ou mesmo aproveitar sua casa de campo e de praia para aliviar a tensão das incertezas do período.

Esvaziados de quase metade de seus cidadãos e usuários, os espaços públicos da capital paulista foram ocupados por aqueles que não tinham outra possibilidade para sobreviver senão sair às ruas para trabalhar, vender nos sinais, pedir ajuda ou morar. Em julho, no entanto, a flexibilização da quarentena (oficial ou decidida individualmente, inclusive sem seguir as regras de proteção), levou de volta ao comércio físico – shoppings, lojas de rua, ambulantes, bares e restaurantes – muitas pessoas que estavam em casa e que doravante passam por entre os que não chegaram a sair das ruas ou nelas pararam nos últimos cinco meses³, numa estranha sobreposição de vivências e contrastes.

Um período incomum como esse seria capaz de proporcionar às pessoas experiências verdadeiramente profundas e transformadoras? Seriam elas realmente esse anzol para uma consciência coletiva na qual outros seres humanos e o planeta estariam incluídos enquanto vidas importantes? Ou teriam perdido o sentido e o vínculo,

³ De acordo com dados da *Revista Piauí*, a onda da covid-19 se espalhou do centro para a periferia, ao contrário do movimento habitual de muitas doenças. O Sars-CoV-2, vírus causador da enfermidade, chegou ao Brasil trazido por pessoas de maior poder aquisitivo, atingindo bairros de classe média e alta do centro expandido de São Paulo que ocuparam leitos de hospitais particulares. Numa segunda fase de disseminação, o vírus se espalhou pelo centro expandido em momento de transmissão sustentada, ainda demandando a maioria dos leitos em hospitais privados. Na sua terceira fase de contágio, o Sars-CoV-2 se espalhou pelas periferias da cidade e as internações passaram a estressar o Sistema Único de Saúde, que chegou perto do colapso. Segundo o texto, "o avanço da covid-19 pela periferia de São Paulo coincide com um momento em que a população começa a afrouxar medidas de isolamento social" (ROSSI, 2020). Já em agosto, o jornal *Folha de S. Paulo* ainda aponta que enquanto 22% dos moradores dos distritos mais pobres da cidade já foram infectados pelo novo coronavírus, em bairros de renda média essa porcentagem cai para 18,4% e nos bairros mais ricos para 9,4%. O número de mortos também se concentra nos bairros periféricos (BOTTALLO, 2020, s.p.). Os efeitos da pandemia sobre os mais pobres têm sido mapeados por pesquisas coordenadas por universidades públicas e institutos de pesquisa, mas mesmo sem ter números exatos, quem circula pela cidade constata que o número de moradores de rua em São Paulo (estimado em mais de 24 mil pessoas no início de 2020 pelo censo realizado pela Prefeitura de São Paulo) está visivelmente maior durante a pandemia, como atestam os serviços de atendimento voluntário da cidade. As refeições fornecidas às pessoas pelos serviços aumentaram 10 vezes no Movimento Estadual da População em Situação de Rua (de 200 pratos subiu para 2000) e passou de 50 a 2.500 na tenda do Serviço Franciscano de Solidariedade (SEFRAS). O aumento se deveu à falta de renda e recursos para pagar seus aluguéis e seu sustento (LARA, 2020, s.p.) e os novos sem-teto são desempregados, imigrantes e refugiado. Os resultados futuros, aliados à crise econômica que toma o globo, apontam para um agravamento da crise social que já vem se aprofundando nos últimos 5 anos.

dando lugar a um crescente individualismo, a uma humanidade fragmentada em pequenas tribos, castas e estamentos fundados sobre noções competitivas e bélicas nas quais há sempre o perverso par vencedores/derrotados?

Diante dessa situação atípica e da necessidade de se experimentar e representar⁴ o momento para restituí-lo à coletividade, como importante reflexão, de que maneira se poderia cartografar⁵ insurgências e desvios neste urbano modificado? Como vivenciar e representar o estado alterado do espaço mediante um olhar movente que se apresenta como perspectiva de apreensão parcial e mediada da materialidade e das práticas da cidade? O ponto de vista que percorre, que passa sem ficar, e as pessoas que ali se fixam reduziriam o patrimônio edificado a mero cenário dos gestos que caracterizam as resistências, os *levantes*⁶, termos estes no dizer de Georges Didi-Huberman (2019, p. 56)?

Dar respostas únicas a essas perguntas seria reduzi-las a uma exatidão impensável, planificá-las, esvaziar sua complexidade e a de vários estratos de vivências e representação. No artigo, em que se apresentam experiências fotográficas

⁴ Para Roger Chartier (1990) as representações são instrumentos de significação do mundo social. As diversas representações compõem discursos articulados em formações socioculturais. São sempre matizadas por interesses, imaginários e ideologias, motivo pelo qual não poderiam ser retratos fiéis da realidade, mas processos de compreensão e construção do mundo por parte dos diferentes grupos. Na mesma linha, Georges Didi-Huberman trabalha com o conceito de representação como um processo interpretativo de conhecimento daquilo que se apresenta diante de cada um (2020, p.9).

⁵ Mapas são, em sua origem, representações cartográficas em duas dimensões que se destinam a descrever e interpretar o espaço (HARLEY, 1991, p. 5). Podem ser discursos de poder para facilitar o controle e a vigilância, esvaziando socialmente os espaços representados, ou, em uma acepção mais abrangente, funcionar como desenhos em movimento dos afetos, "mergulho nas intensidades do passado para ressignificá-las no presente" (ROLNIK, 2011, p.231). São, pois, instrumentos para concepção de outras formas espaciais nas quais incluem-se as artes, os saberes tradicionais, sonhos e desejos de modo a estimular o pensamento crítico, a imaginação e a ação cidadã. Entre as práticas cartográficas que propõem transformar os mapas em contra-dispositivos encontram-se a cartografia situacionista e a rizomática dos agenciamentos (GREGORI, 2020, p.154-7).

⁶ "Levantes" é o título de exposição organizada pelo filósofo e curador Georges Didi-Huberman e que esteve no Brasil entre outubro de 2017 e janeiro de 2018, no SESC. Um levante pode ser uma insurgência explícita, um ato de revolta, ou um gesto clandestino, um desejo de resistência sobrevivente em imagens de quem o praticou. O ser humano se revolta, se insurge, sempre contra o que o oprime, o que o sujeita, por meio de invenções, expressões e assim se reinventa, renasce (LEVANTES, 2017). Levantar-se também remete ao processo arqueológico de escavar e descobrir camadas, objetos e informações silenciadas, de se fazer uma anamnese do passado (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67), ação que também se refere ao trabalho do inconsciente humano no sentido de não apagar os vestígios do que não foi completamente esquecido, como afirma Didi-Huberman em entrevista a Vera Casa Nova (2016, s.p.).

realizadas em percursos da autora pela cidade em 2020⁷, optou-se por fazer desse desafio a possibilidade de ampliação e debate, aprofundamento e desdobramento do plano com base em fotografias que, originadas de escolhas convertidas em gestos, estimulem a imaginação, expandindo-se para além de sua achatada bidimensionalidade. As imagens inserem-se em projeto denominado *Cartografias do levante*, proposta de sondagem imagética insurgente, inconformada, multiplicada em várias direções, com fortes contrastes, novas imagens e outras representações de territórios.

A iniciativa busca mapear movimentos e espaços repletos de atividades humanas atuais, exibindo complexidades, contradições, rachaduras e disputas de lugares e narrativas; elaboração, portanto, que não se faz somente sobre localidades e posições a serem conquistadas e anexadas em disputas bélicas, esvaziadas de sua indiscutível dimensão social, mas em sua profundidade espaço-temporal a envolver planos concretos e simbólicos, fluxos e paradas, memórias, imaginários e práticas que se configuram e reconfiguram dinâmica e dialeticamente.

A CIDADE NA PANDEMIA: SINTOMAS E MEMÓRIAS INDESEJADAS

Assentadas sobre camadas de passados, materialidades e ações humanas compõem a substância do espaço presente, a apontar para um porvir incerto, fundado em incongruências profundas, socialmente recalçadas, deformações e rasgaduras, nascidas de uma vocação para a revolta, às quais Didi-Huberman chama de *sintomas* (2020, p. 233-4 e 2011, p.72). Essas quebras da unidade e homogeneidade com que as vozes dominantes narram e representam o mundo seriam, portanto, desvios reveladores de verdades que não podem ser explicitadas porque implicariam transformações radicais, fraturas profundas nas fundações do sistema produtivo amalgamado pela ideologia e por culturas dominantes.

⁷ Essas experiências fazem parte de investigação pós-doutoral mencionada na primeira nota, cujos resultados parciais foram publicados no número anterior da *Revista ARA FAUUSP*, em artigo da autora intitulado *Cartografias do levante* (2020, p. 145-170).

A cidade é uma materialização possível do modo de produção, mas é na dimensão do lugar, ponto no qual as ações remotas e locais se encontram, que ela deixa ver as contradições e imperfeições desconsideradas e silenciadas pelas grandes narrativas e forças dominantes globais. A cidade e seus lugares, portanto, podem ser entendidos como acervos de memórias e ações, de representações de grupos diversos que compõem o tecido social desse espaço, articulação de materialidades e práticas humanas. Ou seja, é um patrimônio cultural de grande valor construído sobretudo mediante a circulação e conexão de pessoas e bens.

Mas o que ocorre quando interrompe-se, ainda que parcialmente, a circulação das pessoas? Como constituir uma memória coletiva da cidade que fale de sua complexidade no período da pandemia em que o funcionamento urbano ocorre fora da considerada normalidade, a radicalizar, invisivelmente, diferenças e exclusão? Teria o patrimônio cultural materializado na cidade se transformado em mero cenário no qual escancaram-se os sintomas da desigualdade e miséria? Como devolver os lugares ao olhar e trabalho da coletividade, recuperar os vínculos perdidos de modo que sua materialidade e seus usos constituam um patrimônio cultural valorizado, de constituição verdadeiramente cidadã?

As idas a campo e registros imagéticos de populações imensas invisibilizadas e tratadas como refugio são experiências de remontagem dessa cidade em tempo alterado, no qual sintomas crônicos pré-existentes mostram-se em sua versão aguda. Procura-se sair do clichê da cidade produtiva e pujante e aproveitar a oportunidade de se recolocar uma questão crucial sobre como alterar essa memória coletiva, que segue reprimindo seus traumas e regurgitando seus recalques, a fim de vislumbrar horizontes futuros mais amplos, nascidos dessa fissura incômoda que interrompe a linearidade e a homogeneidade de todas as coisas.

Admite-se, como afirma Maurice Halbwachs, que a memória individual pertence à coletiva porque pensa-se coletivamente a partir de noções e códigos comuns a diferentes agrupamentos. A memória individual, portanto, ao invés de contrapor-se à coletiva, se articula a outras memórias particulares para compô-la, é parte de uma construção comum que prescinde da presença simultânea de todos os envolvidos, já

que o coletivo acompanha os indivíduos em pensamento (1990, p. 34, 51). Enquanto construção humana, a memória sofre transformações históricas, alterando sua função a cada tempo. Nesse sentido, como afirma Jacques Le Goff (1990, p. 368), não é única ou imutável, mas uma construção social contextualizada. Diante de tal concepção, as imagens aqui exibidas procuram colaborar para a constituição de uma memória coletiva transformável e remontada.

Não é sem grande espanto que se observam vários pontos históricos de São Paulo ocupados por centenas de pessoas sem moradia enquanto lugares da boemia paulistana são recentemente invadidos por aqueles que decidiram não mais ficar em casa, cansados da repetição doméstica cotidiana e da falta de encontro com amigos e familiares, saindo para consumir a cidade, muitos sem máscaras e se aglomerando, nas calçadas de bares da Vila Madalena, bairro conhecido por sua aura criativa⁸, ou nos shoppings paulistanos.

Evidências cabais de uma engrenagem engendrada pela humanidade que exclui parcela significativa da sua própria espécie como se isso fosse natural, que trata a coletividade apenas como promessa de consumo e prazer imediato. Não existe foco ou embelezamento concebível, mas empalidecimentos. Há o tremor angustiado, o olhar disperso e o ofuscar da luz dos registros mostram instantes e fragmentos do que é impossível ser imaginado e, ao mesmo tempo, faz-se indispensável ser reconhecido.

⁸ Valor simbólico atribuído ao território que incrementa o preço dos terrenos, encarece aluguéis e produtos, atraindo grande número de pessoas para consumir artigos diferentes dos comercializados para a massa. O lugar torna-se, assim, objeto mercantilizado e tem de se reinventar para continuar atrativo, inevitavelmente curvando-se à massificação, como apontam os princípios da destruição criativa de Schumpeter (1943).

IMAGENS EM MOVIMENTO: REPRESENTAÇÕES DOS SINTOMAS, EXPERIÊNCIAS DE IMAGINAÇÃO

De acordo com Didi-Huberman, imagens oferecem a quem as olha uma sensação de paradoxo (2013, p.9). O que parece deixar tudo evidente e distinto, na verdade, resulta de uma ação mediada que aparentemente se mostra em totalidade, mas, paradoxalmente, oculta, de tal forma que o espectador sabe e não-sabe de tudo. Em outras palavras, estabelece-se uma situação que aniquila os pensamentos totalizantes e fechamentos unívocos, monolíticos, edulcorados. É nesse obscurecimento, interstício entre saber e não-saber, que são abertas fendas para o conhecimento e para a transformação de narrativas e interpretações.

A forma da imagem, sua *apresentabilidade*, se desdobra enquanto fragmento, como representação parcial e perspectiva de novos entendimentos e novas montagens (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 16). Compreendidas em consonância com Didi-Huberman como intenções, atos de resistência e testemunhos (2004, p. 60-72), imagens adquirem, nessa acepção, um sentido político inefável, que se procurou investigar nas experiências fotográficas publicadas.

A partir de formulações de Didi-Huberman pode-se dizer que o gesto gerador das imagens propicia um imaginar configurado como um ato de resistência enquanto continuidade do ato original da criação imagética. Trata-se de ensejo de refutação do inimaginável e de uma inscrição na história enquanto memória; de sobrevivência e de redenção da humanidade, portanto. As imagens são o que deixam ver, mas ultrapassam essa condição no gesto político da explicitação do que não pode ser visto, do que não se pode admitir.

Nesse cenário, a montagem aparece como um recurso para superar a narrativa linear e ordenada, para apresentar anacronismos, sobrevivências e resistências. A montagem contextualiza, forma testemunhos e apresenta as complexidades do tempo, seus estratos arqueológicos e profundidades. Segundo Didi-Huberman em entrevista a Vera Casa Nova (2016, s.p.) ela é "uma experimentação de pensamento sensível" que, ao criar relações e sentidos diversos, pode desconstruir, desmontar clichês e estereótipos, estimular a imaginação e o conhecer. De tal modo, a memória

elaborada por meio de montagens vai além da fria listagem de objetos. Ela viabiliza uma anamnese do passado para se compreender o presente, abre a fresta para a narração dos traumas a fim de que sejam superados e não repetidos (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 61, 67).

A imaginação, prática que envolve o desdobramento da imagem via recepção, é um convite a desconfiar, conhecer mais, a trabalhar com esse inimaginável que se busca esconder. É descobrir as camadas das quais a imagem é aparição, rastro, vestígio, sintoma. Trata-se de entender a imagem, tal como coloca Didi-Huberman, como esse objeto impreciso, incompleto, inadequado (2004, p.59) que, entretanto, tem a enorme potência de revelar fricções, recalques e frestas, faixa em que se colocam as experiências do pós-doutorado e do artigo.

Feitas a partir de aparatos fotográficos, câmeras ou celulares, na proteção de um automóvel em movimento, as imagens apresentadas evidenciam, no enquadramento oblíquo, no borrão cinético e na falta de foco, a urgência e o assombro diante das aparições sociais que se materializam nas práticas e espaços da cidade, fraturas expostas a observadores minimamente atentos e aprofundadas pelo isolamento social e pequeno apoio do Estado a parte das pessoas vulneráveis⁹. Também se revela a proibição do toque, a separação dos estratos sociais que a transparência não consegue superar e a necessidade da denúncia e da restituição, da recolocação das coisas fora de sua sacralidade, objetos subtraídos e fixados fora do uso do comum por poderes dominantes (AGAMBEN, 2007, p. 58), e do lugar comum, para se situar no *lugar do comum*, inseridas na comunidade, na prática coletiva (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 223).

⁹ Após pressão do congresso, o governo federal decidiu implementar um auxílio-emergencial no valor de R\$ 200,00 mensais por 3 meses durante a pandemia. O poder legislativo aumentou o valor para R\$600,00, após Projeto de Lei da oposição que foi aprovado pela Câmara e pelo Senado e sancionado pelo presidente no dia 1º de abril. Apesar de equivaler a menos de 60% do valor do salário mínimo atual e não estar disponível a todas as pessoas, o auxílio-emergencial foi responsável por manter a sobrevivência de milhões de brasileiros e será prorrogado, com valor de R\$300,00, até o final de 2020.

Circular por São Paulo durante o limitado confinamento¹⁰ que houve na cidade é emudecer diante da triste constatação da barbaridade engendrada pela suposta racionalidade técnica que o desenvolvimento tecnológico enaltece. Ou, nas palavras de Walter Benjamin (1987, p. 115), do "monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem", ao qual juntam-se o individualismo, a competitividade e a intolerância, processo no qual foram abandonadas, "uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano" (p. 114-5)¹¹, uma miséria que é tanto a pobreza da falta de recursos mínimos para sobreviver quanto a pobreza de experiências a que a humanidade está submetida, exclusivamente voltadas para o consumo e o imediatismo, e, assim, a miséria da própria condição humana na atualidade.

É necessário resgatar essas peças e restituí-las ao debate e engajamento públicos, sob pena de não mais podermos nos reconhecer enquanto humanidade. Uma retomada que opera nas fissuras por onde emergem os sintomas, a indignação existente, mas que não se quer ver, falhas atribuídas a incompetências individuais, responsabilidade e pobreza, pertencentes, entretanto, a todos nós¹².

¹⁰ Segundo o Governo do Estado, a taxa de isolamento ideal para conter a disseminação do Sars-Cov-2 é de 70%. Na cidade de São Paulo o pico foi de 59%, nos dias 29 de março e 5 de abril (domingos). No dia 8 de agosto, também um domingo esse número caiu para 48%. Em nenhum momento a porcentagem de 70% foi atingida.

Fonte: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/coronavirus/isolamento/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

¹¹ Ao se referir à Primeira Grande Guerra, em texto publicado originalmente em 1933, Walter Benjamin (1987^(**)) fala de uma "geração que [...] viveu uma das mais terríveis experiências da história" eloquentemente percebida no silêncio dos combatentes regressados de uma guerra violenta praticada sobretudo em trincheiras nas quais a morte se dava pelas mãos de cada um dos indivíduos, "mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos". Para o filósofo alemão, as vivências da guerra, da inflação e da fome seriam criadoras de "uma nova forma de miséria", porque resultantes do "monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem", um processo no qual "abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano" em troca do atual" (p. 114-5).

¹² Em *Noite e neblina* (*Noite e neblina*, no Brasil), filme sobre os campos de extermínios nazistas dirigido por Alain Resnais (1955), o narrador pergunta, diante da esquiva dos envolvidos na morte de milhões de judeus e outros "dispensáveis", o narrador pergunta para o espectador: "Então, quem é responsável?" [...] "quem de nós está vigiando desse estranho observatório para nos alertar sobre a vinda de novos executores? São suas faces realmente diferentes das nossas?" As questões podem ser trazidas para a atualidade, mas a resposta provavelmente incluirá a todos. Em maior ou menor medida, somos todos agentes da exclusão e da miséria, desavisados para a execução que já chegou e passa por nossas próprias mãos.

Nessa experiência, foi preciso olhar para baixo, para onde vidas e corpos se deitam, se derramam entre papelões, sacos de lixo, cobertores, barracas¹³; procurar no solo da cidade, esse lugar frequentemente desconsiderado, aquilo que não se deseja ver ou reconhecer.

Apesar de penosa – porque implica reconstituir um tecido humano esgarçado, no qual a humanidade possa existir como algo universal, com múltiplas nuances culturais, em contraposição ao pensamento binário violento e deletério dominante, que apaga qualquer chance de convivência ou solidariedade –, ela é a fresta por onde pode entrar a luz de um novo arranjo em que esse tipo de fratura não seja natural ou tolerável e muito menos um vício envergonhado, recalcado, que aflora como ato falho em pleno coração cidade, resistindo silenciosamente, à espera de ser visto e cuidado.

A restituição, o resgate, das imagens à esfera pública, em período no qual tudo tem se passado – e durante a pandemia ainda mais agudamente – de espaço privado para espaço privado, substituindo-se inteiramente a realidade pela virtualidade, pela mediação da tela dos dispositivos eletrônicos disponíveis a certas camadas socioeconômicas, consiste em mostrar o que foi censurado, calado ou esquecido, o que se considera resto, refugio e retorná-lo a quem é de direito, ou seja, "à comunidade, aos cidadãos" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 206), em que pese o fato de que essa devolução tenha sido evitada por estratégias sutis de dominação das mentalidades e de manipulação dos desejos.

O crescente apagamento de seres humanos tem origem em uma invisibilidade social meticulosamente imposta a grupos de modo a esconder as coisas que o poder dominante considera inoportuno, entre elas a miséria e resíduos do modo de

¹³ Segundo dados da ONU publicados em reportagem de Rodrigo Bertolotto (2020), o Brasil é o sexto país mais desigual do mundo, em ranking liderado por cinco representantes do continente africano: África do Sul, Namíbia, Zâmbia, República Centro-Africana e Lesoto e seguido por outros quatro também africanos. A desigualdade que sempre foi marcante no país, se acentuou durante a pandemia, é o que mostra reportagem de Marina Rossi, do *El País* (2020). Milhões de pessoas ficaram sem comer durante o isolamento para combate à pandemia segundo dados de pesquisa do Ibope e da Unicef, e quando se alimentaram, tiveram à sua disposição comida da pior qualidade. Realizada por telefone em julho de 2020, a pesquisa acessou os que ainda têm casa e podem comer alguma coisa. Paralelamente, os 42 bilionários nacionais acumularam mais dinheiro em suas contas entre março e julho de 2020 (BERTOLOTTO, 2020, s.p.).

produção – sistema que se reproduz apesar e acima das pessoas. Socialmente construída, essa cegueira exclui ou condena o que não se quer/pode ver, e se acentua no confinamento da quarentena. Olhar as imagens tiradas em campo e trabalhar com o incômodo da visão fragmentada de algo que nos constitui, mesmo na impossibilidade de aceitação, é uma prática dura, mas necessária.

Walter Benjamin (1987 p. 114) denuncia a incapacidade de experiência da humanidade na Era Contemporânea a partir das traumáticas e emudecedoras vivências da Primeira Guerra Mundial em momento que uma nova guerra estava em gestação. Em diálogo com Benjamin, o filósofo Giorgio Agamben afirma, no entanto, que não é necessária uma catástrofe como a guerra para destruir a possibilidade de passar por vivências significativas. A "pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para este fim, perfeitamente suficiente" (2008, p. 21).

Na esteira de Benjamin e Didi-Huberman, o pedagogo Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 25-6) considera a experiência como algo que atravessa o sujeito que a vivencia, um espaço estranho e perigoso no qual encontram-se oportunidades de saberes desconhecidos, incontroláveis e singulares que fazem a mediação entre o conhecimento e a vida humana.

Longe de testes objetivos e controlados com a lente da câmera, as fotografias feitas no âmbito da pesquisa apontam para uma ampliação de saberes, miram em direção à inexatidão dos testemunhos parciais, mas imprescindíveis. São gestos de denúncia, levantes e insurgências contra o estado naturalizado de estruturas apodrecidas e rachadas que produzem miséria, exclusão e apagamentos.



*Em cima, Rua Amaral Gurgel, 25 Agosto 2020; embaixo, Praça da República, 18 Julho 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Rua Heitor Penteado, 12 Julho 2020; embaixo, Av. dos Bandeirantes, 10 Maio 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Pátio do Colégio, 18 Julho 2020; embaixo, Rua da Consolação, 14 Setembro 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Ladeira Porto Geral, 18 Julho 2020; embaixo, Av. Paulista, 29 Agosto 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Av. Paulista, 29 Agosto 2020; embaixo, Rua Alvarenga, 15 Setembro 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Rua Fradique Coutinho, 15 Setembro 2020; embaixo, Av. Paulista, 29 Agosto 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Rua Amaral Gurgel, 25 Agosto 2020; embaixo, Av. Rebouças, 29 Agosto 2020.
Fotos da autora.*



Praça Ramos de Azevedo, 18 Julho 2020. Fotos da autora.



*Em cima, Praça Ramos de Azevedo, 18 Julho 2020;; embaixo, Av. Paulista, 29 Agosto 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Praça da Sé, 25 Agosto 2020; embaixo, Rua Cayowaá, 12 Julho 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Rua Luis Coelho, 18 Julho 2020; embaixo, Estação da Luz, 15 Julho 2020.
Fotos da autora.*



Av. Tiradentes, 15 Julho 2020. Fotos da autora.



Em cima, Av. Tiradentes, 15 Julho 2020; embaixo, Av. Rebouças, 15 Julho 2020. Fotos da autora.



*Em cima, Viaduto Jacareí, 18 Julho 2020; embaixo, Praça da Sé, 18 Julho 2020.
Fotos da autora.*



*Em cima, Av. Ipiranga, 15 Julho 2020; embaixo, Av. Rebouças, 25 Julho 2020.
Na página seguinte, Praça Alfredo Issa, 15 de julho 2020. Fotos da autora.*



CONCLUSÃO

Experiências equivalem a fendas, descontinuidades, riscos e oportunidades de revisão da realidade, de reposicionamento e renascimento. O olhar que experimenta, assim, propõe novas perspectivas diante do mundo. É indagativo e inconformado ante realidades amortecidas e apaziguadas no dia-a-dia; esvaziadas e silenciadas ainda mais em decorrência da pandemia. O olhar experimentador rasga brechas que evidenciam potencialidades e desvelam o olhar que olha sem ver ou o pensar conformado, incapaz de se indignar.

Convites ao espectador curioso, que procura e é capaz de imaginar mais, vendo além da própria imagem, as fotos aqui publicadas não pretendem encerrar ou postular nada definitivo. São fotografias móveis de percursos nas quais o choque serve como alerta, convocação a revisar costumes e crenças habituais.

Ao contrário da vivência silenciadora e paralisante descrita por Benjamin, que retira qualquer brecha de compreensão e de esperança futura, a publicação das representações multiplicadas em camadas de transparências e espanto procura estabelecer contatos com diversidades e perceber, na desigualdade, não apenas as evidentes perversidades, mas o que pode haver de comum entre todos, o que pode nos aproximar.

Mais do que o inevitável horror, consistem em perspectivas de vislumbre de novos caminhos nos quais os conflitos e discordâncias possam criar circunstâncias de se pensar e construir outra cidadania, dinâmica e ativa, não baseada na aniquilação ou no subjugo do outro. Experimentações de ímpeto inconformado, questionam individualidades e coletividades atenuadas em face ao individualismo exclusivista que trata a cidade como bem de consumo/negócio, arena de disputas na qual o lucro e a aniquilação do que se assinalou como inimigo tornam-se os objetivos maiores ou únicos.

Neste sentido, pode-se dizer que as imagens tiradas da cidade e retornadas ao público nesse artigo são representações insurgentes que reiteram a importância da cidade como lugar privilegiado de encontro entre diferenças e possibilidade de cidadania, na qual materialidades não existem apenas como receptáculos, mas

enquanto consolidação de fluxos sociais e culturais relevantes que devem ser permanentemente revisitados e recriados pela prática coletiva cotidiana na constituição de suas memórias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG; 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos; 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo; 2007.
- AS IMAGENS não são apenas coisas para representar. Entrevista com Georges Didi-Huberman. 20 jun. 2017c. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>. Acesso em: 16 ago. 2020.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense; 1987. p.114-119.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação* [online]. 2002, n.19, pp.20-28. Disponível em: <https://scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>/ Acesso em: 15 Out. 2020.
- BERTOLOTTO, Rodrigo. Tudo tão desigual. *Uol/Ecoa*, 25 Ago. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/pandemia-escancara-desigualdade-no-brasil-e-no-mundo-e-a-urgencia-de-reduzir-gap/index.htm#cover>. Acesso em: 25 ago. 2020.
- BOTTALLO, Ana. Em São Paulo, 22% dos moradores dos bairros mais pobres já pegaram coronavírus. *Folha de S. Paulo*, 10. ago. 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/08/em-sao-paulo-22-dos-moradores-dos-bairros-mais-pobres-ja-pegaram-coronavirus.shtml?utm_source=newsletter&origin=folha. Acesso em: 17. ago. 2020.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel/ Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: 34; 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica; 2017b, p: 205-225.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. São Paulo: 34; 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós; 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. Remontar, remontagem (do tempo). Tradução: Milene Migliano. *Caderno de Leituras*, n.47. Belo Horizonte, julho, 2016. p.1-7.
- DIDI-HUBERMAN, G. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2011.
- GREGORI, Márcia Sandoval. Cartografias do levante. *Revista ARA FAU USP*, vol. 9, n. 9, p. 145-170, 31 maio 2020.
- HARLEY, John Brian. A nova história da cartografia. *O correio da UNESCO*. Nº 8, ano 19. Brasil, ago. 1991, p.4-9.
- KRENAK, Ailton. O futuro não está à venda. São Paulo: Cia. das Letras; 2020.
- LARA, Wallace. Número de sem-teto nas ruas aumenta em SP durante a pandemia, dizem serviços de atendimento voluntário da cidade. *G1*, 29. mai. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/05/29/numero-de-sem-teto-nas-ruas-aumenta-em-sp-durante-a-pandemia-dizem-servicos-de-atendimento-voluntario-da-cidade.ghtml>. Acesso em: 18. ago. 2020.
- LEVANTES: imagens e sons como forma de luta. Conferência de Georges Didi-Huberman. Vídeo. 84 min. São Paulo: SESC, 2017. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11440_LEVANTES+IMAGENS+E+SON+S+COMO+FORMA+DE+LUTA. Acesso em: 16 out. 2020.
- NOVA, Vera Casa. Levantes. Entrevista com Georges Didi-Huberman. *Revista ARS*, vol. 14, n. 28. São Paulo: Jul./Dez. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000200017. Acesso em: 15 out. 2020.
- NUIT et brouillard. Dir.: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Jean Cayrol. França, 1955. Documentário. 32 min. Disponível em: <https://vimeo.com/189672641>. Acesso em: 18. ago. 2020.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: UFRGS; 2011.
- ROSSI, Amanda. Do Einstein para o SUS: a rota letal da covid-19. *Piauí*, 10. abr. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/do-einstein-para-o-sus-rota-letal-da-covid-19/>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- ROSSI, Marina. Nove milhões de brasileiros deixaram de comer por falta de dinheiro durante a pandemia. *El País*, 25 ago. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-25/nove-milhoes-de-brasileiros->

deixaram-de-comer-por-falta-de-dinheiro-durante-a-pandemia.html#?sma=newsletter_brasil_diaria20200826. Acesso em: 25 ago. 2020.

SANTOS, Milton. O espaço do cidadão. São Paulo: Edusp; 2007.

SCHUMPETER, Joseph A. Capitalism, Socialism and Democracy. Londres e Nova York: Routledge; 1943.



Covid-19 e museus: sintomas versus evidências

Covid-19 y museo: síntomas versus evidence

***Covid-19 and museum: symptoms versus
evidence***

Maria Cecília França Lourenço

*Professora Titular Sênior FAU USP, São Paulo, SP, Brasil.
mcfloure@usp.br*

Resumo

O texto visa inquirir sobre intervenções *online* em obras museais, na pandemia, advinda da atual Síndrome. Criações icônicas foram espelhadas, mas também relidas. Debate-se: museus nutririam os elos com o público ao voltar ao normal? A ação se abrirá a outros? Por que se optou por tais criações e órgãos? Seria sintoma de atributo raro, ou o renome se originou de marketing? Teria a crise suscitado diálogo com museu, em forma de lazer? Vivificou-se o papel de bem cultural?

Palavras-Chave: Museu. Intervenção. Pandemia. Vestígio. Público.

Resumen

El texto pretende preguntar sobre las intervenciones en línea en obras museales, en la pandemia, procedentes del Síndrome actual. Las creaciones icónicas se han reflejado, pero también se han releído. Debate: ¿fomentarían los museos vínculos con el público cuando vuelvan a la normalidad? ¿La acción se abrirá a los demás? ¿Por qué se han elegido tales creaciones y órganos? ¿Sería un síntoma de atributo raro, o el cambio de nombre se originó en marketing? ¿Habría levantado la crisis el diálogo con un museo en forma de ocio? ¿Se ha animado el papel del bien cultural?

Palabras clave: Museo. Intervención. Pandemia. Rastro. Público.

Abstract

The theme aims to inquire about actions and experiments in museums and/or images, expressed, in the pandemic. This was attracted by both, facilitated by dissemination of these on a worldwide scale. Debate: would they end, would they nurture links with such an audience? Will the appeal to humour and theatricality give rise to critical reflections with the triggered content? Why did they choose such images and museums? Would it be a desire to dialogue with others, leisure and distraction or fascination for times and past ages?

Keywords: Museum. Intervention. Pandemic. Trace. Public

INTRODUÇÃO

“Pelas Musas heliconíades começemos a cantar. Elas têm grande e divino monte Hélicon, em volta da fonte violácea com pés suaves dançam e do altar do bem forte filho de Crono”. (HESÍODO, 1995, p.87).

AOMS (Organização Mundial de Saúde) declarou estar em curso surto de SARS-CoV-2 (Síndrome Respiratória Aguda Grave de Coronavírus), nomeada por Covid-19, em escala mundial, a tipificar estado pandêmico, em 11 de março de 2020 e recomendou isolamento social, derivando em fechamento de museus¹. Mesmo os que incorporam denso capital simbólico e financeiro, de imediato atenderam² e, pior,

¹ A pesquisa compõe o Projeto Professor Sênior na FAU USP junto ao Grupo Museu/Patrimônio FAU USP, que lidero. Iniciei-a em agosto de 2020, sob o título “Intra museus: acesso liberado”.

² Como se veiculou no país, governos estaduais decretaram fim de ações em presença para público e afastamento social para funcionários com risco, a incluir em museus. Fecharam em SP (16.03), MG

dispensaram pessoal, além de romper contratos, fato veiculado em várias mídias e evidência da hierarquia interna³. Sintoma decisivo dessa condição emerge de que alterações se deram até mesmo entre os que exibem instalação glamurosa e sediam megaexposições, ditas *blockbusters*, já que estas pesam para todos os níveis laborais de seu quadro funcional, muitos destes, dispensados.

Agravante de igual magnitude decorre do modelo de gestão terceirizado, por meio de vários tipos de organização, o que pode facilitar a precarização de fazeres essenciais. O pretenso sucesso do padrão decorreu de recursos que na pandemia escancaram a fragilidade, sem a menor chance de sobreviver. Entre estes, estão: marketing agressivo; seleção de obras e poéticas afeitas a show midiático; divulgação de colossais filas na bilheteria; merchandising em telas diversas; curadores na mídia, tudo isto a custo não confesso e inimaginável para especialistas, lá operando. Ademais, acolhem colecionadores de obras semelhantes, em seu Conselho, estratégia para valorizá-las, mas não apenas na esfera artística.

Ante tantos interditos, inquire-se: como a imagem institucional, própria ou de objetos museais se tornou o núcleo de atos, desde os ligados a catástrofes e desastres, até os nascidos na atual pandemia? Sem estratégias mercantis alcançariam distantes fronteiras? Relembro algumas situações trágicas, perpassadas por visualidade atrativa, para se refletir sobre tal encanto, nesta hora de isolamento social, este restrito aos que podem vivenciá-lo. O sentido etimológico de museu origina-se na Antiguidade grega como a casa das musas, consagrado na “Teogonia” do poeta Hesíodo. O mito relativo às Musas aduz à sua função em conduzir pessoas públicas no bom caminho e assim desviá-las de prováveis desacertos, algo sintomático e sempre oportuno. Embora em finalidades e atuações bem distintas, o

(18.03); RJ e BA (19.03); PR (20.03) ES e PE (21.03). O mesmo em: Lisboa (10.03); Viena (11.03); nos espanhóis (11.03); os de Nova Iorque/EUA (12.03); Louvre (13.03); as várias instituições da Tate (16.03).

³ Jornais noticiaram que o Instituto Inhotim em Brumadinho/MG demitiu, entre maio e junho, 84 funcionários, ainda assim, restaram 351. Destes 139 seriam manutenção do parque e galerias e os demais ficaram em trabalho remoto. O MASP anunciou corte de 21 pessoas e declarou em “Nota Oficial”, para além de suporte empresarial, por renúncia fiscal, que envidaram esforços para reduzir despesas para “[...] manter a saúde financeira e operacional da instituição”. Quanto às operações para obter capital arrolam “[...] ingressos, restaurante, lojas e locação de espaços para eventos e espetáculos {...}.”

museu coleciona como outros e compõe instituição de longa duração, assinale-se, nem sempre aberto de forma irrestrita para o acesso⁴, o que se mantém, pois há convidados ditos vips, cujo foco é apenas atrair fundo financeiro.

A finalidade de obras como ativo simbólico, há muito se opera e na Era Medieval, várias religiões acolheram majestosas obras e coleções. Sob a capa de mecenas, estas práticas foram usuais como forma de espelhar a própria força, unidade e doutrina. Afinal, visavam conteúdo dogmático, fixado em vitral, escultura, pintura, templo, relicário, som, túmulo e narrativas, para os que não sabiam ler, a imensa maioria. Santos mitificados e traidores odiados provocaram, de um lado, visão de glória, harmonia, paz; de outro, viés apocalíptico, império de pavor, dor e agonia, ante o fim trágico de pecantes, nas labaredas do inferno. Tanto colecionismo, quanto cuidados na escolha adequada de motivos, artistas e visualidade emergiram para ungir adesão à religião via sentidos, sem poupar roubo e violência.

Ademais, imagens como atributo de poder e símbolos colecionáveis aparecem em governos vários, não importa se religiosos, monárquicos, ditatoriais, democráticos ou guerreiros. Após luta, espoliam-se partes inteiras de templos, a fim de exibi-las na condição de troféu saqueado de vencidos. Essa habitual apropriação mira fortalecer dado conceito sobre o poder para súditos, fiéis e conterrâneos. No entanto, sofreu um choque colossal na Revolução Francesa (1789), porquanto, em nome de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*, raiou forte reação a pretender destruir a coleção real, após dizimar seus túmulos. As obras foram salvas por ativismo de pensadores. Alegavam que, em vez de aniquilá-las, melhor seria referenciá-las no tempo e espaço, via novos arranjos, dispostos ao olhar⁵, lição a se pensar nesta ocasião.

⁴ Observe-se as coleções papais no Vaticano, que, apenas após a Reforma Luterana no Século XVI, a Igreja Católica iniciou lenta permissão à visitação e em dada época. Urgia reverter a perda de fiéis e ganhos, por meio de dízimo, venda de indulgência, cessão de bens, para citar fatores declarados por rebelados contra essa ação.

⁵ A restrição inicial para ingresso no Museu do Louvre Paris/FRA, somente facilitada a artistas, talvez como garantia, tanto da função educacional, quanto técnica, temática, espacial dos antecessores, fins até hoje buscados.

Aos embates some-se o advindo do Covid-19 em 2020, com a maioria das instituições fechadas sem poder levar a público obras, mostras, oficinas, palestras, cursos, coleções e agenda cultural, assim demudando a rotina de especialistas e colocando em xeque o processo preservacionista, atuante no bastidor. Quem e como continuaria o processo museal para salvaguarda, documentação, conservação, restauro, investigação, proposição de novas relações, extroversão qualificada para visitante, em distinta faixa etária ou sociais, além da própria integridade material e física da coleção?

Fulcral hoje sair da cena para os bastidores museais em esforço reflexivo sobre museus e a explosão de imagens geradas nas mídias digitais, lazer para crianças e adultos, busca de identidade, distante da restrição social. O interdito gerou frestas, frinchas, rasgaduras e uso do que museus tinham à mão, em filmes, transmissão ao vivo, ou ditas *lives*, com curadores sobre obras e exposições, ateliês, *podcasts* e visita virtual para os que antes obtiveram recursos e operacionalidade digitais. No geral, pouco se ousou em novos fazeres. O que emergiu foram défices e esforço legítimo para não perder vínculo com espectadores e interessados.

Como então garantir interesse nos carentes em apoio, recursos digitais e orçamentários, havendo para estes demandas prementes em andamento, entre tantas, programas expositivos, alteração na museografia para variados segmentos, articulação entre equipes em atividade multidisciplinar, projeto educacional em visitas presenciais, processo preservacionista, a par de patrocínio para complemento do que faltava? Pessoas criativas e dirigentes abertos colaboraram com variadas reações para essa crise e muitos, realce-se, não desligaram pessoal, como os universitários⁶. Alguns, entre museus-celebridade, informaram intenção em acolher coleções em mídia digital, compostas por objetos prosaicos da pandemia, como o

⁶ Segundo a *Veja*, em 4 de maio de 2020, museus paulistanos - Afro, de Arte Sacra e da Casa Brasileira - demitiram.

inglês Victoria & Albert⁷. Igualmente, mas dotados de propósitos bem diversos, museus criaram situações interativas e menos óbvias.

Experiência diferenciada na recolha de coleções ocorreu no Museu das Coisas Banais/ Universidade Federal de Pelotas/RS, que funciona em ambiente virtual, tendo proposto acolher objetos ligados à lembrança de pessoas distantes ante o isolamento, ressaltando assim valor afetivo ligado a ambos. Arquivos e bibliotecas também divulgaram coleta de testemunhos⁸. Lançaram-se desafios para *selfies* em que a tônica seria tanto recriar ou reproduzir clássicos de acervos museais com objetos caseiros, ou, acrescentá-los em obras famosas⁹. Aponte-se outra iniciativa relevante, a abordar a pandemia como questão de estado, cite-se a Itália com o Projeto - *La cultura non si ferma* (A cultura não se para), bem distinto de outros, como o nosso.



Figura 1:- *La cultura non si ferma*.

Fonte: Disponível em: <https://www.beniculturali.it/> Acesso em: 23 de abr. de 2020

⁷ Informaram, logo no início da Covid-19, interesse em abrigar objetos prosaicos, máscaras, frascos higienizadores, contas causadas pela compra destes e pretendiam fazer depois uma exposição. No entanto, em setembro anunciaram outra mostra, bem diferente, *Opera: Passion, Power and Politics*, a abrir em 30.09.2020, na sede reformulada por concurso, vencido pela arquiteta Amanda Levet (1955), autora do Museu de Arte e Arquitetura de Lisboa.

⁸ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro lançou “Testemunhos do isolamento” com relatos, como se divulgou.

⁹ Prontamente lançou-se em redes sociais o Museu Tussen Kunst, em *#tussenkunstenquarantaine* em 14 de março; a seguir (25.03) no Twitter a encarregada pelo setor de mídias sociais do Museu J. Paul Getty em Los Angeles/EUA, divulgou, o perfil, *#betweenartandquarantine*. O desafio girou em torno de recriar obras com objetos usuais da casa. Grupos logo se formaram como o russo *#izoizolyaciya*, registrado em 30 de março.

Já no início brotaram no país posicionamentos imperativos e apropriados, como o do Conselho Internacional de Museus/ ICOM, em abril de 2020 - “Recomendações do ICOM Brasil em relação à Covid-19”. Neste, assinado pela atenta e protagonista direção, junto com outros especialistas. Enfaticamente alertou-se sobre gestão na pandemia; com cuidados desde a integridade de funcionários, obras, aparelhos; premência na continuidade em tarefas para conservação, restauro e segurança nas instituições. Reflexões críticas apontaram em forma digital, em março, com especial produção nas universidades públicas¹⁰.

Outros apoiaram criar obras e, também, surgiram campanhas, como “Escolha Achatar a Curva”, abraçada pela OMS e Unesco (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura), ao final de março, visando reforçar cuidados pessoais. Já em 19 de março publicitários¹¹ postaram perfil em @covidartmuseum, para exibir criações com alerta sobre o perigo, dando início ao *Covid Art Museum*, digital, embora arte seja mais do que mera ilustração. Museus pelo mundo se reinventaram, quando a OAS informou tratar-se de pandemia. Afinal, buscar soluções para problemas é algo usual no dia a dia do órgão.

Pensadores sempre revisitados, neste estudo voltam à cena, porquanto conceituam questões fundantes para este estudo. Introdutoriamente menciono Walter Benjamin, a refletir sobre o refluxo da aura, quando estas não se expõem diretamente ao público; Bruno Latour trouxe relações relativas à atração e ao choque de imagens; a estudiosa da ação iconoclasta desde as origens, abordando o extremo da morte de e pela imagem, com a consequente cisão entre oriente *versus* ocidente, Marie-José Mondzain; Jean Starobinski ao abordar as ruínas e o fascínio por estas; juntamente com a estudiosa, escritora e orientadora Aracy Abreu Amaral da FAU USP, por meio de competentes estudos ante a realidade brasileira.

¹⁰ A colega e artista da FAU USP Giselle Beiguelman, desde março trouxe temas relevantes, em periódicos e magazine. Abordou, entre outras reflexões: sobre o espaço público; estéticas no confinamento em projeções urbanas; a volta da internet nos Anos 1990. Igualmente lançou, em junho, um livro questionando a biopolítica e vigilância, com bibliografia atualizada.

¹¹ Segundo se veiculou amplamente, trata-se de Emma Calvo, Irene Llorca e José Guerrero, situados na Espanha.

Algumas hipóteses e análises estabelecem enfoques, em cada uma das três partes deste texto assim expressos: no tópico inicial, intitulado *Ruínas e espetáculo*, formulam-se aspectos, para se pensar como, por que e em que momento a hiperexposição imagética se tornou singular, trágica e latente? Sublinhe-se que neste século, ao contrário, dominam palavras, seja em forma de voz, escrita breve, por meio de mídias com amplo alcance, em suportes de grande extensão, como celulares; seja por inúmeras palavras diretivas e não raro falsas, disseminadas em redes, até aqui sem o menor balizamento crítico. Relembrei os desastres e imediatas reações inaugurais e inquietantes recentes.

Interessa igualmente ponderar na parte seguinte, nomeada *Atrações distintas por imagens*, se o ardor por dado conjunto de criações, advém da condição de hiper reprodução, exibição, projeção e selfies nas redes sociais, a ponto de reduzir dado conjunto à condição de clichê e obra-prima? E mais, a antes conquistada visibilidade teria gerado disseminação ampla em mídias sociais e tradicionais? Residiria a paixão em proximidade cotidiana a museus e posts, a ponto de transformá-las em autoimagem? Se antes produção de valores se delegava a pintores, escultores, gravadores, entre outros, o que houve para se chegar a essa alteração? Seria a banalização e propagação reiterada, sucessivamente em fotografia, cinema e mais recentemente em tecnologias digitais? Continuariam na pós-pandemia?

Nas considerações explicitadas em *Vestígios e ações* invocam-se determinadas ações lúdicas, atitudes inovadoras e problematizações. Entre estas investigam-se: Quais as diferenças de atitudes proativas localizadas na pandemia para manter pessoal de museus e suas coleções? Garantiu-se condições material e inovadora para não interromper o diálogo entre público e instituição, ao menos em segmentos avizinhos, daqueles museus-conceito, para usar palavra banal no léxico mercantil? Ou, despontou cautela devida por responsáveis, a garantir suporte para enfrentar e

aprimorar a continuidade? Observou-se alvorecer ou eclipse de apoio, daqueles que aderem a marca à cultura para dissimular graves danos na sociedade¹²?

RUÍNAS EM ESPETÁCULO

“Para que uma ruína pareça bela é preciso que a destruição seja bastante longínqua [...]. Ninguém sonha tranquilamente diante de ruínas recentes que fazem sentir o massacre: estas são logo desentulhadas para reconstruir”
(STAROBINSKI, 1994, p. 202).

Fendas vigorosas reviveram a intolerância extrema em tempos recentes, com armas inéditas, direcionadas a explodir o edificado pelo humano, fragmentá-lo, esclerosá-lo, como forma de aviltá-lo. Estas, neste século, laboraram como ritual nefasto contra ícones distintos e em confronto ético e ideológico. Lamentavelmente parece natural regredir-se e reviver barbáries anteriores, embora sempre se atualizem pretextos, foco e justificativas na cena político-religiosa. Ainda assim, ao se eleger inimigo externo para coesão interna, via promessas idílicas e ascensão ao paraíso, emergem subterrâneos do poder, a cada vez tentando dissimular intenções pessoais e de grupos por mando e riqueza material, agora em variadas telinhas.

A geopolítica confronta extremos, aparentados daqueles ocorridos por diferenças religiosas, sendo urgente relembrar, uma vez mais, as lutas bizantinas, voltadas à destruição de ícones, incitada pelo poder, entre os séculos VIII e IX, de modo a aprofundar a cissura - Ocidente e Oriente¹³. Não faltam religiões a venerar formas

¹² Cito, entre outras, a tragédia ocasionada pela Companhia Vale, que, ao final de setembro, em inúmeras mídias repetiu, *ad nauseam*, a inauguração do Instituto Cultural Vale chamada no projeto, Vale de Patrocínios Culturais.

¹³ A importância de Bizâncio se deu em partes, em versão habitual, desde que o Imperador romano, Diocleciano mudou a administração (285) de Roma para esta, depois, Constantinopla e hoje Istambul. Outro, o Imperador Constantino (303-337), em lento processo, passou funções para lá, a incluir a religiosa, surgindo novos ritos. Agravou-se a cisão entre Oriente e Ocidente, por fatores como a Queda do Império Romano (485); adoção da língua e cruz gregas no lugar da latina (c. 620); e o primeiro Cisma da Igreja, então entre Roma e Bizâncio, ditando desligamento da Igreja Ortodoxa Oriental (1054).

sacras (iconofilia), ajustadas às regras por elas firmadas, em embates acirrados contra opostos e seus símbolos, iconoclastia. O sentido etimológico desta, ou seja, “*eikón*” (ícone), designativo de imagem, mais “*klastein*”, associado a quebrar, fraturar, evidencia-se o ato de arruinar valores, em diversos suportes.

Parecem desejar detonar obras, que revelam coragem, coesão e potência do adversário, ademais, alardear aura própria, por meio de narrativas sobre harmonia incomum, rara e estelar, dissimulando alvo e práticas em variadas épocas¹⁴. Sublinhe-se que o século XXI iniciou com enorme fresta e ultrajes iconoclastas, graças a dramas levados por espetáculo midiático, em escala global, sintoma nefasto do que poderia vir. Contrariamente a esta etapa, assistiu-se ao rancor e aversão a certas manifestações, advindos de fundamentalismo, contra o que não se é ou não se cultua, exibicionismo, discurso ideológico para abonar aniquilamento contra o que atrapalha intenções escusas, neste caso, ícones consagrados de povos eleitos como inimigos, para justificar coesão interna e fraqueza do outro.

No lugar de pregação e rezas, despontou chacina em atos arrasadores, em tempo real, com longo alcance. A intermediação por telas tornou mídias suporte de situações paradoxais, mediando visível e invisível e colocando cada um no centro do desastre. A estratégia gerou lazer mortífero, difundido em tempo real. Por outra face, expuseram a fragilidade de vários segmentos sociais, em particular daqueles em condições de penúria. Escancarou-se também domínio da tecnologia no lugar de técnicas; trivialidade de violência, vida e morte, banalizadas por chacina inserida no cotidiano e repetida sem cessar, a fundar o tempo das aparências em patamar diverso. Na presente pandemia, suavizou-se o drama a que parcela significativa

Negavam infalibilidade papal, liturgia cristã romana, heroísmo de santos, doação de dízimo. No entanto Bizâncio cai em 1453 com a invasão dos otomanos, liderados por Maomé II.

¹⁴ Assinale-se, a perseguição de primeiros judeus e cristãos, que se reuniam nas catacumbas, se valiam de símbolos para coesão com pares e usavam o local para ritos especiais. Após o decreto do cristianismo como religião oficial pelo Imperador Teodósio (380) inverteu-se a perseguição, cristianizando-se lugares pagãos, seus objetos e edificações. Entre outras, em Roma, cito a igreja dominicana, Santa Maria sobre Minerva, antes templo pagão, segundo estudiosos seria dedicado a Ísis e não a Minerva; ou, a Igreja de São Bernardo nas Termas de Diocleciano.

precisou se ajustar. Em crianças funcionou como jogo divertido, teatral e lúdico, o lado leve deste momento em que um inimigo desconhecido e ínfimo se espalha pelo planeta, exigindo #fiqueemcasa, lave as mãos, para os que possuem residência e água encanada.

No final do século XX, sintoma dessa viragem se dera com difusão inaugural de televisão a cabo via satélite, pela rede CNN, que permitiu seguir, no aqui agora, a nomeada Guerra do Golfo, entre agosto de 1990 e fevereiro de 1991, a partir de Bagdá. Alegava-se então proteção ao Kuwait da ofensiva e indexação feita por Saddam Hussein¹⁵. Sobravam cenas incomuns com bombardeio, mísseis lançados de porta aviões e corpos estilhaçados, como troféus lúgubres. A fascinação pelo inédito gerou diferencial na grade da TV, evidências funéreas da fissura em se seguir ao vivo lances excêntricos. No entanto, o visto nessa ocasião não se equipara a dois terríveis choques entre Ocidente e Oriente, ao se iniciar o século XXI

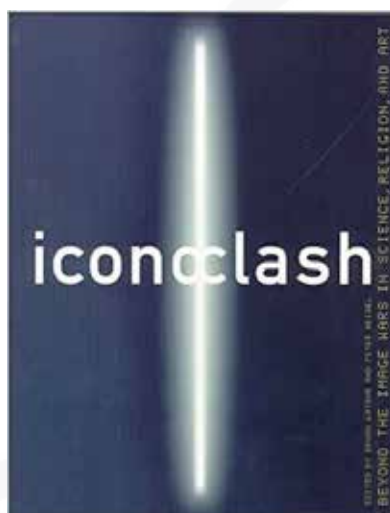
De março a setembro de 2001 germinaram transmissões sinistras de duas hecatombes, divulgadas em escala global, a envolver novas personagens, trajes e valores culturais, encobertos na cena Ocidental. Em março, na localidade de Bamiyan, região central afegã, dois enormes monumentos dedicados a Buda foram dinamitados, durante dias, segundo se noticiou, por iniciativa assumida de líderes do Talibã. A ação, além de terrificante, incidiu em simbologia que afrontou o conceito de inovação e patrimônio, no Ocidente. Outra deu-se a 11 de setembro de 2001 no World Trade Center, ditas Torres Gêmeas/ Nova York, que foram detonadas por ataques de aviões, em show midiático hollywoodiano, reivindicada pelo grupo Al-Qaeda, de Osama Bin Laden. Ademais, atingiram o Pentágono, Departamento de Defesa estadunidense, centro do poder, localizado na capital do país, Washington DC.

Os Budas do Vale de Bamiyan teriam sido esculpidos por escola artística dessa religião, na antiga Bakhtria, como se informa no site da Unesco. Situados na Rota das Sedas, a ligar China e Índia, há anos lá se mantiveram invioláveis. As autoridades alegaram rejeição ante a tentativa para incorporá-lo à lista de Patrimônio Cultural da

¹⁵ A reação foi liderada pelos Estados Unidos, com Georges W. H. Bush e na Inglaterra, por Margaret Thatcher, apoiados por alguns países e respaldados pela ONU (Organização das Nações Unidas).

Humanidade, o que de fato se efetivou em 2003, na condição de Paisagem Cultural¹⁶. Como esperado, defenderam a violência, com elevados princípios. Neste caso, os Talibãs alegaram revolta por oferecerem recursos para monumento edificado e não para prover auxílio às crianças, que estas vivem em condições cruéis, negando se eximir da própria culpa por esta condição.

Reações imediatas surgiram em setores artísticos, a incluir mostras, grifando que exposições são propostas com muita antecedência: entre 4 de maio e 1 de setembro de 2002, organizou-se a mostra *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, no Centro de Arte e Mídia (ZKM), em Karlsruhe/ Alemanha. Reuniu o pensador Bruno Latour e o artista Peter Weibel, ao lado de renomados estudiosos¹⁷. O título se justificava como choque iconoclasta, no texto de Latour e que se encontra na epígrafe da parte a seguir deste estudo, um claro diálogo com as ocorrências referidas. Diferencia-se então *Iconoclasmo* de *Iconoclash*, afirmando que quanto ao primeiro, sabem-se as razões e o que se passa no ato de investir contra. Já para *Iconoclash* não há a referida certeza “[...] quando se é perturbado por uma ação para a qual não há maneira de saber, sem uma investigação maior, se é destrutiva ou construtiva” (2008, p.113).



¹⁶ Em 1992, o Comitê do Patrimônio Mundial, em sua 16ª sessão/ EUA inclui a categoria “Paisagem Cultural” na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco.

¹⁷ Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Koerner e Hans U. Obrist, apoio de Hans Belting, Marie-José Mondzain, Heather Stoddard, Boris Groys e Denis Laborde.

Figura 2: Capa do livro editado por ocasião da exposição *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Fonte: Site do Museu.

Constatam-se ações, a espelhar assombro, também em filmes, embasados nos dois citados choques, embora antes outros previram situação apocalíptica semelhante, em que cidades e pessoas foram implodidas¹⁸. Destaco, entre tantos, em 2004, aquele que conquista a Palma de Ouro no Festival de Cannes “Fahrenheit 11 de Setembro” (2004), documentário realizado pelo diretor Michael Moore. Igualmente em 2007, a cineasta iraniana Hana Makhmalbaf apresenta o filme “E Buda desmaiou de vergonha”, com foco também para um grupo de garotos que apedreja uma menina por desejar estudar, algo proscrito para esta. Atacam-na aos pés das obras destruídas, como aduz o título, valendo-se de pedaços remanescentes do monumento em que brincam, sem se dar conta dos destroços, ambos naturalizados.

O conjunto de catástrofes foi decisivo para essa viragem de se cultuar a imagem, quase como um pêndulo entre paixão, ou iconofilia *versus* iconoclastia, como se constata em estudos¹⁹. Entre as questões propostas, cito a pensadora Marie-José Mondzain no ensaio “Pode a imagem matar?” (2002). Afirma sobre o 11 de setembro de 2001, que se deu “o maior golpe a esse império do visível”. E acrescenta que se organizara “[...] um espetáculo aterrador, o primeiro espetáculo histórico da morte pela imagem na imagem da morte [...] e foi preciso enterrar os cadáveres com toda a rapidez e manter o discurso do triunfo e da ressurreição” (2009, p.11). Reitere-se que os EUA eliminaram vestígios imagéticos capazes de desnudar o contraste entre a força destrutiva e a fragilidade na defesa, ostentada como inviolável, apelando para barbárie de não ocidentais. Sublinhe-se, além da inexistência de registro com corpos carbonizados, o

¹⁸ Entre outros: a) “O inferno na Torre” (1974), direção de John Guillermin, em que um incêndio destrói um edifício; b) “Independence Day” (1996), de Roland Emmerich, em que alienígenas invadem a Terra, atacam cidades e no caso de Nova Iorque/NY detonam o Empire States; c) “Impacto profundo” (1998); o de Mimi Leder, em que um asteroide iria chocar-se com a terra em NY e, ao cair parte deste, gera um tsunami que dizima a referida cidade.

¹⁹ Cito Hans Belting - *Antropologia da imagem* (2002); Georges Didi-Huberman - *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002); *Images malgré tout* (2004). Jacques Rancière - *Le destin des images* (2003).

mesmo ocorreu quanto ao choque com Pentágono, a incluir ausência de fotos e filmes na coleção do Memorial e Museu Nacional 11 de Setembro, em Nova York.



Figura 3: Memorial e Museu Nacional 11 de Setembro.

Fonte: foto A. em 10 fev. 2016.

As referidas agressões foram permeadas por show feito por imagens-ícones, via telas, estas funcionando também como frestas, seja de TV, filme, internet fixa ou móvel, causando experiência imersiva pública em espaço doméstico. As telas móveis ou fixas viraram o meio entre extremos polarizados, rejeição ante horror, sublime e aterrador, próximo à iconoclastia religiosa²⁰; de outra forma surgiu encanto irresistível e aproximada da iconofilia a essa mídia, como bem definiu Bruno Latour.

No cotidiano infiltraram-se aniquilamento, população civil aviltada, garantia de defesa abalada, criações humanas em ruínas por poder, razões armamentistas, financeiras, ideológicas, ultraje a valores locais, retórica bélica e confronto de signos. Cabe sublinhar que nunca as representações foram neutras, sendo usados os recursos com sutileza, seja político, imperial, governamental, real ou religioso, ontem e hoje. Cores, ritos, formas e palavras recobrem intenções de mando e centralidade, para ficar longe e no passado.

²⁰ O termo iconoclastas, desde Bizâncio, aponta para a destruição de imagens como forma de poder contrário ao que estas podem querer simbolizar em determinado culto religioso.

ATRAÇÕES DISTINTAS POR IMAGENS

“O que aconteceu, que tornou as imagens (e por imagem queremos dizer qualquer signo, obra de arte, inscrição ou figura que atua como mediação para acessar alguma outra coisa) o foco de tanta paixão? A ponto de destruí-las, apagá-las, desfigurá-las se ter tornado a pedra de toque para provar a validade da fé, da ciência, da perspicácia, da criatividade artística de alguém? A ponto de que ser iconoclasta parece a mais alta virtude, a mais alta piedade em círculos intelectuais?” (LATOURE, 2008, p.113).

Dialogando com Bruno Latour na epígrafe, aqui se indaga: o que mudou para emergir atração, entre tantas, por obra-prima, tão reproduzida, exposta, aplicada em lembrancinhas, em particular as Quinhentistas, ou as Seiscentistas, antes do fechamento de museus? O ato de quase “apagá-las, desfigurá-las [...]” (LATOURE, 2008, p.113) seria apenas mimetismo, o que se desmente por releituras, a ultrapassar a cópia, avizinando-se de criação, em ações na Covid-19? Ao reinterpretar originais, até por meio de deboche, ocorreria dessacralização e familiaridade das ditas obras-primas? O jogo permitiria passar de distante para o próximo, de ótico para o tátil, de inaudível para sonoro, de banalizado para portador de aura? Os clássicos estariam tão fetichizados, que a familiaridade se mudou para ironia, como desde os Anos 1980 se viu em ação de artistas ironizando a obra-prima?

Entre tantas experiências, fendas e sintomas previstos pela criação, cabe ressaltar a intenção nos Anos 1960 em mudar a visão e interpretação tradicionais em relação às obras de arte. Lembraria, que antevendo o futuro, uma vez mais, artistas como Robert Morris (1931-2018) e Carolee Schneemann (1939-2009) realizaram performance em 1964, citando *Olimpia* de Édouard Manet (1832-83), na modalidade *tableau vivant*. Nesta repetiram-se os gestos até se figurar exatamente a cena do citado quadro. Em relato posterior, a artista dá pistas sobre suas práticas inovadoras, ao declarar algo para se refletir sobre aquelas e as atuais. Afirma intenção em ampliar o sentido tátil na visualidade, para além dos contornos de espaço e tempo (REILLY, 2016, s.p.). Então, ao se restringir o humano por isolamento social, talvez se

sintam expandidos pela arte, rompendo limitações e restrições espaciais, em que se viram, em especial crianças, familiares e escola, nesta pandemia.

Cindy Sherman (1954), desde o final dos Anos 1970, incorporou numerosos papéis, registrados por montagem no próprio corpo, registradas em fotos feitas por ela, eivadas de questionamentos. A artista incluiu poses em clichês, estereótipos sobre gênero, erotismo, grotesco e mutação da face e corpo feminino em mercadoria venal, aqui também como se afere em suas redes sociais. Em que pese a crítica negativa, em 2011 uma dessas obras foi leiloada por US \$3,89 milhões, assim reiterando que desvios, afronta e contradições sempre são atraídos pelos poderes, embora no caso dela, sem paralisá-la.

A artista assume habituais posturas de estrelas, não apenas em filmes, mas também em capas de revistas, que se expõem na indústria cultural, sendo espalhados nas cidades. Realizou réplica de telas célebres quando morou em Roma entre os anos 1989-90, na série *History Portraits or Old Masters*, em que empregou próteses no corpo para ampliar volume e confrontar fetiche relativo a determinadas obras renascentistas, a gerar também forte interesse. Insiste em afirmar que as interpretações resultaram não em vê-las nas coleções romanas, mas sim, baseando-se em reproduções. Coincidem com a época em que circularam, terríveis imagens sobre AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), em mídias expondo corpos dramáticos, dilacerados por aquela síndrome.

A paródia humorada ou grotesca de obras de arte, ao florescer este século, derivou para espaço reflexivo em diálogo com os transeuntes, em grandes e pequenas cidades, reavivando o sonho moderno, da arte invadindo o cotidiano, já ativo na Bauhaus. Surgem manifestações na arte urbana, juntamente com grafite, agora com projeções, papel impresso e colado na parede (lambe-lambe); *sticker*, etiqueta adesivada em distintas superfícies; estêncil, molde vazado e que pode ser repetido em várias superfícies; a agudeza da pichação, ou pixo, para citar alguns. Em geral utilizam-se frases e total ausência de encomenda, curadoria ou autorização, logo, sem acordos, prática adotada antes nos muros parisienses, em maio de 68, com o famoso “Proibido Proibir”, iniciativa de docentes e alunos da Escola de Belas Artes local.

As formas adotadas nesta pandemia dialogam com instalações artísticas, por duas vias: de um lado, contracenam, reconhecem o espírito e a cultura material do local; também contracenam com propriedades de forma, cromatismo, tempo e lugar; por outro, prevalecem sutis arranjos, a honrar a sensibilidade e inteligência, tanto da plateia urbana, quanto de espectador isolado. Valem-se de imagens e letras; realizam crítica social, política, cultural, abundantes neste interstício, aqui e no mundo, na e antes da pandemia do Covid-19.

Inúmeros experimentos fogem do decorativismo de belas formas, interesse de elegantes espaços; no lugar de apenas repetir ou espelhar, interpretam, protestam e alertam, em crônica sobre desvios do momento e aptidão em atrair olhares²¹. Observe-se a obra a seguir feita pela “Gráfica Fidalga/ SP, em lambe-lambe voltada à humorada crônica sobre *selfies* e fetiches, que convive com folhas ao chão, contígua à dadas poéticas, sem esconder muros em que se constata a espoliação de Cronos. Obra anterior à pandemia, em que se utilizaram dessas pinturas célebres, aliás ambas com grande penetração, na atual pandemia, como se verá.



Figura 4:- Gráfica Fidalga. Lambe-lambe no Beco do Batman/SP.

Fonte: foto A. 22.09.2020

Sem se discutir o real mérito dos artistas, a hipótese de excesso e mega divulgação fica bem documentada na ironia junto aos afrescos e esculturas de consagrados

²¹ Agradeço ao pessoal da disciplina de Pós da FAU USP, “Arte para Cidade” pelas trocas de olhares, expressões e reflexões, sobre o lambe-lambe, na visita técnica ao chamado *Beco do Batman*, na capital paulista, em 22.09.2020.

artistas, como Michelangelo Buonarotti (1475-1564), capazes de produzir memes²². Cito *A Criação de Adão*, na Capela Sistina, composição esta que sensibilizou mais adultos com sarcasmo e tédio pela situação. Apareceram desde Deus com luvas, vaporizador com álcool gel, no dedo estendido de Adão, acendendo cigarro para este e caído como uma garrafa a seu lado; ou ambos tocando-se cada um em um automóvel, alusão ao *drive thru* da pandemia para uma série de atividades. Mutações do original voltaram-se a moças de biquíni na praia com as mãos na mesma posição; dois rapazes cercados por latas de cerveja; um meigo gato-Adão tocando Deus, aliás usado em muitas obras clássicas; 10 mil marshmallows para refazer as nuvens, que os envolvem; colegas relaxando em sofá de escritório com as mãos a repetir o gesto da obra.

A obra *David* de Michelangelo, na Galeria da Academia, em Firenze/ ITA, igualmente atraiu grande interesse, via paródias, arremedos e humor. Ganhou nome de “David-19”, além de óbvias máscaras a recobrir a face; fez-se mimetismo da pose corporal, mas, em crítica, pois, há pessoas vestidas; projeção de imagens em partes do corpo; virou super herói; mudou sexo e postura assumindo a de corredor; também ajoelhou, levantou peso e ganhou bermuda, roupa de praia com óculos de sol e uns quilinhos, como tantos sem poder circular, sendo todas virtuais e compartilhadas em escala gigantesca.

Novidade estimulante e não apenas para os mais novos, apareceu em aplicativos lúdicos, que fazem emergir ferozes ausentes, como se estivessem próximos²³. Ampliaram, então, o cotidiano restrito em que boa parcela se viu isolada. Ainda que em espaço do quintal doméstico, os recursos atraíram crianças, aproximando-as de forma mágica ao mundo natural, em especial de brutais felinos, agora domesticados e ao alcance de suas mãozinhas. O resultado favoreceu a transposição delas a

²² Segundo se consagrou, “meme” surgiu no livro “O Gene Egoísta” (1976) do biólogo Richard Dawkins. Nesta era adaptou-se e indica unidade, que se multiplica com celeridade e em grande quantidade em mídia digital.

²³ Agradeço em especial ante o compartilhamento de imagens em aplicativos e releituras aos familiares e jovens intérpretes, que aqui estão documentados: Enzo, Isabel, Sophia, Marina e Gael.

espaços luminosos, imaginários em telas, de forma lúdica e situação excepcional, originando expressões de espanto, cuidado, coragem e orgulho de sua façanha na cena, quando ladeado por animais, como se observa a seguir.

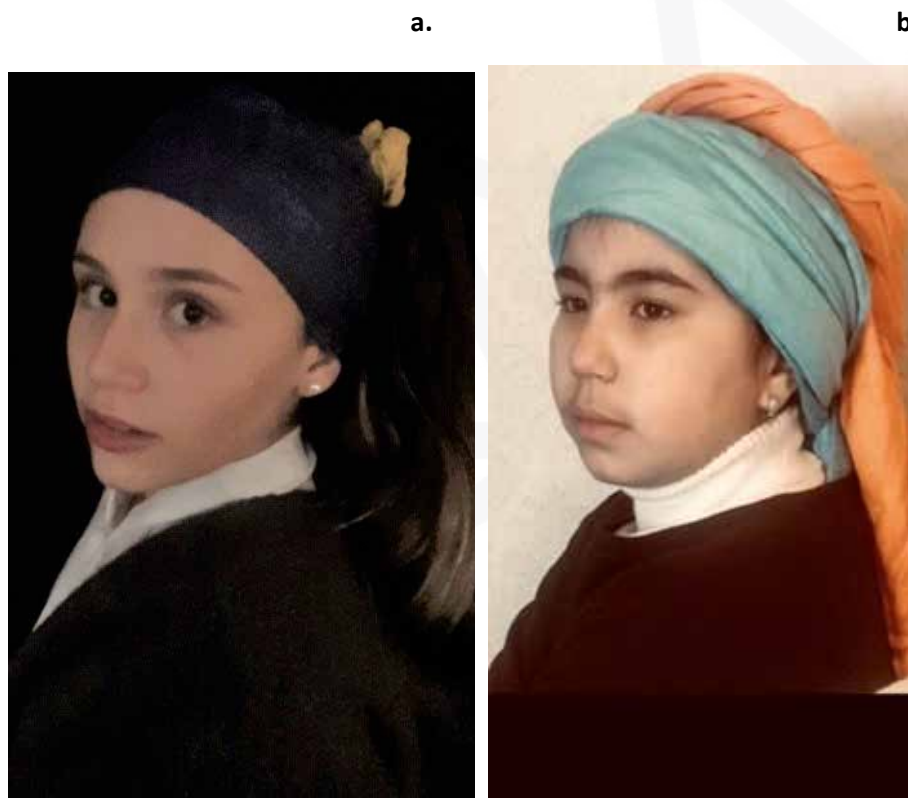


Figura 5: Enzo Lourenço Matiello. App View 3D.
Fonte: foto Naia Lourenço Matiello em 28.03.2020

Em paralelo, múltiplas interferências foram escolhidas para interagir, como a *Monalisa* de Leonardo da Vinci (1452-1519), fragmento ecoado em larga extensão. Já a releitura com toques de humor e erotismo nas escolhas ficou mais por conta dos adultos, como se observa em arquivos digitais sobre hilárias escolhas. Não faltaram gatinho no colo, itens de limpeza, rolos de papel nos braços, bobes no cabelo, perna esticada na consagrada paisagem; imaginou-se chopp nas mãos e apareceu em novo visual, seja cabelo com cachos, trancinha, ou franja, enfim, extravasou-se a vivência de alguns.

As imagens aludiriam ao inconformismo, desespero, revolta à compulsão higienista, apelo reiterado por máscaras e isolamento social. Neste último tópico, a mesa da *Santa Ceia* de Da Vinci ficou sem personagens, seguindo o que antes antevira o artista José Manuel Ballester (1960), na série *Espaços Ocultos* (2007-8), encontrada no site do artista, quando retirou personagens de quadros clássicos, datados entre séculos XV ao XIX, restando grave vazio, perpassado por inquietante silêncio pela ausência forçada daqueles. Neste caso, relacionam-se às dúvidas e inquietações, não controladas, nas várias instâncias e profissões ante a Covid-19.

A utilização da celebrada obra *Moça com Brinco de Pérola* (1665), de Johannes Vermeer (1632-75), chamada *Mona Lisa* do Norte, também conquistou ampla recepção e procedimentos bem diferenciados. Despertou a atenção para detalhes, nem sempre percebidos por adultos, sendo em outros, alterada em livre comentário, fazendo toda a diferença na criação e resultado. Atente-se ao torso virado, olhar eivado por mistério e indagação: a garota do quadro teria sido chamada ou atraída por algo? Também procede de visão acurada, o uso de gola branca, traje escuro e o famoso brinco, sutilmente escolhido ao se revisitá-la para/por crianças. Igualmente as tonalidades gerais da obra e o turbante oriental conferem vivacidade no que já se chamou por *quadro ao vivo* (*tableau vivant*), materializado com empenho pelas meninas, cada qual dedicada a seu papel.



Figuras 6 e 7: “Moça com Brinco de Pérola” de J. Vermeer.
 Reveem: a) à esquerda: Marina Oliveira Dib.
 Fonte: foto Gisele Oliveira Dib; b) à direita: Sophia Amaral Ruggiero.
 Fonte: foto Letícia Amaral Ruggiero.

Atente-se que a modalidade, *quadro vivo*, surgiu no final do século XIX, após a invenção da fotografia, uma forma de revalorizar pinturas, antes preferidas para fixar retratos e cenas. As pessoas se vestiam simulando poses, trajes, ambientes e postura corporal dos quadros mais divulgados. Na era da internet, retorna tal prática, também elegendo certos ícones. Seria citação de mídias anteriores, agora em crise? A tela de Vermeer e a de Da Vinci exibem relações: suscitam interesse incomum nos museus, embora possuam pequena dimensão²⁴; parecem não possuir sobancelha realçada e se pergunta: para que lugar olham, de forma emblemática? A ausência de contornos ajudaria a impressão de que elas não têm os pelos acima dos olhos? Na

²⁴ A tela de Vermeer mede 44,5 x 38 cm e a de Da Vinci, 77 x 53 cm.

obra holandesa, a área escura seria menos importante por não ser opção do artista, ou encobriria habituais formas ocultas, desvios, indecisão, erro do artista?

Ressalte-se, uma vez mais, a acuidade em se ir além da aparência ou tema, por meio de pesquisa, e o museu holandês, desde 2018, com tecnologia avançada, descobriu novos dados, divulgados em seu site. Não seria um retrato, mas sim um *trone* em termo de época, na Holanda, ou seja, um rosto típico, ou conjunto habitual. Análise na camada escura trouxe dado inédito, de que ela se encontra em frente a uma cortina verde, que teria sumido por ação de tempo, agentes físico, químico e ambientais. Em grande parte, o mistério latente, na obra de Vermeer, decorre de brilhos acentuados, nos lábios, olhos, turbantes, parecendo oriental, e a pérola na orelha furada, capaz de ampliar perguntas e simbologias ocultas. Pertence à Real Galeria de Arte Mauritshuis / Haia HOL que abriga a coleção de Maurício de Nassau²⁵.

Assinale-se que foi celebrizada em filme de Peter Webber (2003), baseado no romance de Tracy Chevalier (1998), sobre a personagem feminina, que centraliza a tela. Note-se que o texto antecedeu às investigações em 18 anos daquela feita por pesquisadores da Real Galeria Mauritshuis, desta forma revelando a capacidade inventiva e narrativa da escritora. No filme, ressaltam a cenarização de época, enigmas, imaginação e variados efeitos lúnicos, com janelas e aberturas a indicar recursos usados na chamada Era de Ouro da Pintura Holandesa, como uso de câmera escura, lentes e espelhos, tese bastante difundida²⁶ (HOCKNEY, 2001, p.196).

A atenção distinta em detalhes perpassa o filme de Weber, fixando-se em minúcias pictóricas do artista, realçando-se, o amplo uso de azuis, feitos da pedra obtida no Afeganistão, nomeada por lazulita semipreciosa e então obtida a preço de ouro. Estes transbordam no cromatismo presente na filmagem, ao lado de tons terrosos e métodos de ofício e ferramentas. Sublinhe-se que as cenas criadas pelo artista em

²⁵ Vindo dos então Países Baixos, Nassau aceitou a função da Companhia da Índias Ocidentais para administrar a nomeada, Colônia no Norte, no hoje Brasil. Ficou entre 1636-44, quando voltou a Haia, com coleção de exotismo, que definiam sua identidade. Em 1828 o governo holandês adquiriu a coleção.

²⁶ Ver o vídeo do artista *David Hockney, Secret Knowledge* BBC. Há um livro em português.

sua pequena produção serviram de referência para complementar o conjunto fílmico. Ampliou-se também a paixão por essa imagem, quando entre 2012-14, para reformar a edificação, circulou em exposições nos EUA e Japão em mostras a atrair multidões em busca de ingresso, *selfies*, alarde em mídias, na chave de apreciar a chamada “Mona Lisa do Norte”. Na volta, a instituição alegou que não sairia mais, para atentar à preservação. Assinale-se que tais empréstimos, na atualidade, rendem capital simbólico, a par de recursos financeiros, aqui conforme explicou o museu, para requalificar a sede²⁷, reaberta em 2014.



Figura 8: Capa de livro de Tracy Chevalier.
Fonte: Site da Editora

VESTÍGIOS E AÇÕES

“À mais perfeita reprodução falta sempre algo o hic et nunc da obra de arte, a unidade de sua própria presença no próprio lugar em que se encontra existência única, no lugar em que ela se a encontra. É a esta presença única, no entanto e só a ela que se acha vinculada toda a sua história. Falando de história, lembramo-nos também das alterações materiais que a obra pode sofrer de

²⁷ O projeto foi de responsabilidade do arquiteto Hans van Heeswijk (1952) e equipe.

acordo com a sucessão de seus possuidores. Os vestígios das alterações materiais só ficam desvendados em virtude das físico-químicas ou físicas, impossíveis de serem feitas numa reprodução; a fim de determinar as sucessivas mãos pelas quais passou a obra, deve-se seguir toda tradição, a partir do próprio local onde foi criada” (BENJAMIN, 1975, p13.)

Destruição da aura por reprodução técnica se observa entre as preocupações de Walter Benjamin, em face do então avanço da imagem reproduzida, com possibilidade de eliminar o espectador diante dela. O visitante esteve lá e telas, esculturas e objetos permanecem no museu, quando este se afasta. Naquele tempo, o registro por técnicas e agora a ego viagem, nomeada por *egotrip* nas redes sociais, talvez revelem desejo em comunicar-se exibindo-se selfies, intimidade, refeições de modo incontrolável para alguns. Seria, talvez, certa dose de expor o que habitualmente se considera distintivo pessoal? Benjamim incide na análise de vestígios para firmar autenticidade, pois perderiam a atração e capacidade, se a fruição ocorresse de forma não direta, por aparelhos, então filmes e fotos.

O uso de transmissão *online* esteve restrito aos museus em situação menos dramática e que já operavam em plataformas como *Wellcome Collection*, *Google Arts & Culture*²⁸, “Era Virtual”, esta última criada em 2008 e voltada aos museus brasileiros, além de Facebook, Instagram, Twitter e outros. Os demais viram-se compelidos a afastar pessoal em condição de risco, deslocar alguns para atividades cotidianas de conservação e controle de obras. Assim, estes órgãos puderam valer-se de interatividade com espectadores, em várias faixas. Redução de circulação e pessoal não foi impune, havendo roubo de obra, como o declarado sobre a pintura *Spring Garden*, de Vincent van Gogh (1853-90) do *Singer Laren Museum*, na Holanda, 18 dias após o fechamento (30.03.2020). Teria havido outros não veiculados?

Se Benjamin alude ao despontar do cinema com várias objeções, caberia inquirir: e na era tecnológica, bombardeando imagens, em especial na pandemia, quais as

²⁸ Antes denominado *Google Art Project* e com inúmeros museus, usa tecnologia *street view* com possibilidade de percorrer espaço em 360° e o acesso em geral ocorre pelo site dos museus.

alterações preocupantes emanadas? A indagação pode ser favorável ao se dar conta das inúmeras encenações criadas por futuros visitantes. Com o passar do tempo, quem sabe ao se deparar um dia com essa obra reconheçam como antes se esforçaram para torná-las vivas na telinha, durante a quarentena, enclausurados em suas casas. Ainda seriam atraídos por analisá-las com esmero para além do simples tema, como se constata nas releituras²⁹ selecionadas?

O conjunto aqui reunido gira em torno daqueles protagonistas, cuja idade indica que os pais, por mais ativos, não conseguem interferir ou exigir imobilidade controlada, por longo tempo, em particular nas expressões faciais e com seriedade teatral. Trata-se de mérito deles desempenhar o papel. Chama a atenção como as pinturas puderam ser bem reinterpretadas com sutil variação, fixando pormenores e improvisando cenários. Incluíram-se até telas menos expostas, como “Moça com livro”, de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). Ressalte-se que esta foi doada ao MASP (Museu de Arte de São Paulo), quando da inauguração, em 1947 naquelas ruidosas campanhas feitas por Francisco de Assis Chateaubriand.

²⁹ Em 1984, elaborei o Projeto *Releitura* de obras pertencentes ao acervo da Pinacoteca do Estado/SP, escolhidas por artistas e, ao final, discutidas com o público museal.



Figura 9: “Moça com Livro” de José Ferraz de Almeida Júnior (MASP). Encenada por Isabel Oliveira Dib. Fonte: foto de Gisele Oliveira Dib

A coleção notável do pintor, a unir figura humana e paisagem se localiza na Pinacoteca do Estado/SP e no Museu Paulista/USP, o que resulta na atração de jovens pesquisadores para analisá-las em estudos universitários, verdadeiro arsenal de reflexões, por mim acompanhados com interesse e admiração, em bancas e consultas. Naquele museu, encontram-se as obras regionalistas, em que Almeida

Júnior fixa, com veemência, expressão corporal, cotidiano, casa, ferramentas e, mesmo, descanso da lida. Insiste na força de personagens interioranas, em diálogo com o espaço. Ao contrário, na pintura do MASP, traz algo extraordinário – uma jovem leitora, em tempos em que tal atitude era bastante limitada para mulheres. O livro ocupa o primeiro plano e a vaidade se encontra documentada no uso de batom, esmalte nas unhas e rosto rosado. Nada disso passou despercebido na releitura.

Como afirmei na publicação editada por ocasião da exposição, “Almeida Júnior um criador de imaginários”, na Pinacoteca do Estado, a obra “Moça com Livro” (MASP), o pintor agrega distintos sentimentos. Por um lado, uma blusa cor da pele da modelo gera ambiguidade; de outra parte, indica devaneio e concentração, aquele sentimento obtido por meio da mão que sustenta o queixo, enquanto, ao marcar a página parece indicar que seguirá na leitura (LOURENÇO, 2007, p.191). O olhar enviesado para o alto reforça a expressão indagativa e o texto impresso fica bem evidenciado, ante a proximidade da observação, parecendo ter usado máquina fotográfica, que localizei no inventário dele. Curiosamente, tais minúcias fundaram o centro da encenação realizada acima, acrescentando adaptações curiosas, como a da grama improvisada por tecido e pulseira, que bem complementam a cena.

Artistas brasileiras conquistaram lugar nessa voga de reparação, que movimenta mercado de arte, entre as escolhas lembro a de obras de Tarsila do Amaral (1886-1973). Esta vem recebendo merecida atenção, em parte, em ações amparadas em inúmeros estudos pioneiros, com ela em vida, alguns reunidos aqui na Bibliografia e empreendidos por Aracy Abreu Amaral. Lembraria que recentemente expôs-se a produção desta, no celebrado MoMA NY EUA (Museu de Arte Moderna), com título, *Tarsila do Amaral: inventing Modern Art in Brazil*, constituída por amplo conjunto (130 peças) e difusão massiva, entre 11 de fevereiro e 3 de junho de 2018. No ano seguinte, montou-se mostra imersiva no Farol Santander / SP, *Tarsila para crianças*, entre 26 de novembro de 2019 a 23 de fevereiro de 2020, com cenários, objetos, reprodução de animais reais ou imaginários, animação de fragmentos, cores, sons variados, sensação tátil de algumas pinturas, a partir de obras apresentadas da artista.



Figura 10: Painel na entrada da exposição no MoMA.

Fonte: Site do MoMA

Obras, em espécie de *tableau vivant*, conquistaram análises acuradas, a merecer reflexão. Veja-se a de Tarsila do Amaral “Boi na Floresta”, de 1928, do Museu de Arte Moderna / Salvador, Bahia relida em detalhe, nem sempre fixados por adultos. Incluiu-se aqui atenção ao projeto compositivo, escala, relações entre as partes, efeitos luminosos, cromatismo, textura e contrastes. Como uma crônica e usando economia de recursos surgem adaptações, por meio de objetos e espaço doméstico, a partir de seleção: fundo de parede em lousa da própria casa e linhas em giz branco apontam e delimitam troncos em azul da floresta na tela; almofada funciona como chifres do referido animal; postura corporal garante quatro apoios; e a expressão facial valoriza a força deste. Neste caso, em depoimento, esclareceu-se que contribuíram para significativo resultado pessoal a imagem com excelente resolução postada na mostra do MoMA, associada ao meio digital para rever inúmeras vezes, em ação lúdica.



*Figura 11: Releitura de “Boi na Floresta” (1928) de Tarsila do Amaral.
Autor: Gael Lourenço Sampaio. Fonte: Foto Tadeu Bastos Sampaio.*

As criações inventivas estabelecem a face menos trágica da Covid-19, em particular, na reinvenção da prática museal, desde aquela institucional, de serviço, atendimento especializado, sanitarismo, até da sua própria função básica, em candente discussão no ICOM. Dado excepcional foi a união destes com variados segmentos societários

para acudir populações em seu redor. Entre tantos³⁰, grifos realizações do Museu da Maré/RJ³¹. Fundamenta-se na condição de museu-comunidade, cujos organizadores emergem dela e falam em primeira pessoa do singular, embasados na museologia social³². Além de acervo de moradores, desde o início dedicou-se a se envolver com as demandas essenciais, no território em que se situam, diferencial a ser avivado, pela força do desempenho, ao salvar vidas.

Moradores esquecidos de política pública foram alvo de desempenhos compartilhados na pandemia e o Museu da Maré ampliou sua esfera com campanhas em redes sociais, alertas oportunos - “Fique em casa se puder” e encontros virtuais. Como se informou, uniu-se a outros, na Frente de Mobilização da Maré³³, ampliou a parceria com a Fiocruz, privilegiando preservar vidas. Centralizou-se nele a iniciativa de inúmeras doações em cestas básicas e kits de higiene, como se divulgou, cabendo a este encaminhar aos parceiros, dada a relação por ele estabelecida, algo inédito entre as atividades anteriores. Surgiram também variadas iniciativas para contar a história desta pandemia, em ações tecnológicas, a citar “Inumeráveis”, memorial dedicado à história de cada uma das vítimas do Coronavírus no Brasil, colhendo histórias de vida, iniciativa do artista Edson Pavoni e equipe; também no “Museu do

³⁰ Acrescente-se no Rio de Janeiro: o Ecomuseu de Sepetiba, Museu das Remoções, na Vila Autódromo, Museu Casa do Bumba em Movimento, na Vila Catiri, o MUF/ Museu de Favela, em Bangu; em Belo Horizonte: o Ponto de Memória Museu do Taquaril, o MUQUIFU Museu dos Quilombos e Favelas Urbanas, no Bairro Santo Antônio.

³¹ Em 1989, grupo de jovens resolveu criar a TV Maré como veículo para gravar experiências, inquietações e cotidiano, gerando acervo, seguido em 1997 pela criação da Rede Maré para salvaguardar memória e histórias da comunidade, junto ao CEASM (Centro de Ações Solidárias da Maré). No ano seguinte associaram-se ao Museu da Vida da Casa de Oswaldo Cruz para formação de monitores. Etapa subsequente foi a criação de Museu da Maré em 2006, por ação de jovens da comunidade, voltado a rever os clichês da favela.

³² A Declaração de Caracas (ICOM/1992) trazia já uma série de aspectos sobre desafios de novos objetos e ações museais, aspectos agora revisitados de forma participativa e em processo. Entre os tópicos, encontravam-se “Recomendações” acerca da ampliação do conceito de patrimônio, museu e processo de atuação, entre elas cito: Que os museus “[...] desenvolvam investigações mais profundas e amplas sobre a comunidade [...]; [...] valorizem o entorno e sua contextualização [...]; [...] organizem estratégias que permitam desenvolver a participação da comunidade [...]; [...] incentivem a investigação [...] para o reconhecimento de seus próprios valores”.

³³ Entre estes se encontram Levante Popular da Juventude, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA), Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras por Direitos (MTD), Consulta Popular e Agenda Jovem da Fiocruz

Isolamento Brasileiro”, no Instagram (@museudoisolamento) de Luíza Lorenzi Adas, no início de maio.



Figura 11: Logotipo do Museu da Maré.
Fonte: Site do Museu da Maré.

Sem poder ganhar as ruas para protestos e diante da ausência de políticas de Estado e Governo, explicações críveis, soluções factíveis sobre combate do Coronavírus e com edifícios abarrotados, iniciaram-se manifestações de protestos, em telas mais rugosas, entrando em cena empenas de edifícios pelo país, que revisitaram formas expressivas anteriores *online*. Cito, entre estas, o @vivajk, atuante desde o ano passado (2019), no início voltado a projetar no edifício de mesmo nome, criado por Oscar Niemeyer (1952), com muitos moradores e desejosos de ressaltar que lá também há inúmeras histórias, além daquela sobre o arquiteto. A evidência de se manter em casa ampliou as mensagens e o alcance.

Outro com astúcia, #projecemos, no Instagram, no início acompanhou “painéis” contra falas do presidente, que minimizavam a pandemia, mas também para alertar contra o perigo³⁴. Como se veiculou a 28 de março de 2020, na revista *Veja*, estes ataques viralizaram e foram noticiadas no londrino *The Economist*. Nesta data contava então como 100 adesões em 5 Estados e no Distrito Federal. Passado um

³⁴ Assinale-se: “Serviços Públicos Salvam Vidas”, “Defenda o SUS”, “Vai dar Tudo Certo”, “Ficar Em Casa É o Remédio Mais Barato Contra o Coronavírus” e “Todo Mundo Deveria Ter o Direito de Ficar em Quarentena” e gratidão aos que não podem ficar em casa, para que a maioria tenha condições, além dos profissionais de saúde.

mês, os criadores ³⁵ anunciaram que o número havia dobrado ³⁶. Lançou-se, #ArteSalva a 28 de maio, que projeta imagens e vídeos em prédios de Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Porto Alegre.



Figura 12 e 13 – Logotipos “Viva JK” e “Projetemos”.
Fonte: Site dos citados

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez mais, durante a pandemia de Covid-19, a hiperexposição de imagens evidencia sentimentos latentes por palavras, formas e espaços. Enfrentar situações extremas, com criação de conteúdos como os aqui analisados ocorreu em escala global, porquanto, muitos se encontram com o mesmo problema. Assim, ampliar e estabelecer conexão entre pessoas, com trocas por meio de imagens, nesta pandemia suavizou as inevitáveis dificuldades. Poesia, literatura, música, artes visuais, teatralização funcionaram como disparador, para longe, destes momentos estendidos, soturnos e isolacionistas no próprio habitat. As relações foram mediadas por superfícies diversas, desde aquelas compartilhadas no celular, até as tecnologias de realidade aumentada, em que se integram formas reais a outras, por câmeras estendendo e expandindo o campo do olhar e criar. Restam dúvidas sobre o pós-pandemia, que se procurou formular nesta reflexão, mais do que certezas.

³⁵ São eles, o produtor audiovisual VJ (vídeo jôquei) Felipe Spencer/SP e a cientista política Bruna Rosa/DF.

³⁶ Como se anunciou em veículos digitais locais, em Recife a iniciativa se deveu a Mozart Santos, em Belo Horizonte a Leandro Miranda.

O nomeado Novo Normal dará continuidade à prática de imagens como parte seminal no dia a dia? Continuarão *online* ações em áreas como educação, saúde, ativismo, crítica, crônica, deslocamento imaginário para tempos passados? Permanecerão rostos e hábitos, antes ignorados, que na pandemia emergiram em trajes, expressão corporal, máscaras e higienismo exacerbado? Atividades em presença com obras museais incorporarão releituras com humor, jogo, criação e sátira e interpretações diversas? A preocupação com distintos segmentos se evidenciará em mensagens projetadas, lambe-lambe em paredes, grafites, canções com mensagens de imediato entendidas à distância, capazes de unir pessoas sós, desconhecidos, vizinhos, amigos e parentes, acenando com fraternidade incomum, como se viu na Covid-19? Preconceito etário e protecionismo extremo finalmente terminará?

Alguns museus durante a pandemia reavivaram o veio midiático, ainda restringindo-se a difundir seus ícones, ou como se dizia, seu conjunto de obra-prima. O museu-espetáculo continuará na escala antes assumida? Inimaginável! Teria sensibilidade para ao menos se avizinhar e ampliar postura com acento crítico, antes elaborada por artistas? Como aqui se reitera, a expressão sensível pode antever e, não apenas, refletir o momento histórico, como veicularam deterministas e positivistas Oitocentistas. A solenidade ante obras museicas deu lugar ao deboche e encená-las para crianças e adolescentes acarretou observação particularizada, adaptação de superfície, mantendo-se o cromatismo, a posição das formas e minúcias, em geral despercebidos, que merecem incentivo.

O desafio aguçou empenho, incentivados por professores e familiares, em casa. Uniram-se dimensões pouco exploradas em visita presencial a museu, quando não se pode tocar, aproximar e realizar fruição tátil. Na pandemia, superou-se a mania de se tentar reduzir obras a palavras explicativas, com textos e etiquetas, inexistindo o enfadonho exercício, comum em visita de crianças, pedindo que desenhem o que mais gostou. A visita habitual pede silêncio, modo contemplativo, distante e passivo. Ingerir alimentos como em casa, ou gritar, nem pensar. Com a vivência das obras e aproximação ao espaço doméstico despontaram encontros mais lúdicos, ativos, próximos, desafiadores, ativaram taticidade e experiência, como se fossem obra viva.

Nessa disparidade de situações e reações, muitas telas de celular, *iPad*, computador, *notebook* e mesmo de TV desempenharam o papel de *entre-espaço*, a ligar coleções museais conhecidas, banalizadas ou não, ao espectador, em vizinhança e escala ignorada. A rotina para se adaptar a fatos como perdas e separação não ocorreu apenas em museus, mas, principalmente nas pessoas em várias faixas etárias. A condição de isolados, gerou atração pela imagem, perseguição ao diálogo e envio de mensagens e informes sobre a doença, vida e morte. Sem falar em *Fake News* sobre a pandemia, replicadas sem cuidado para aferir em outras fontes. Pior ante a interdição de trocas presenciais, exilados no ambiente habitado, a dificuldade maior foi o desaparecimento de tantas vidas e a imensa população destituída da condição, de ficar em casa e higiene essencial, não por escolha, ignorada em pronunciamentos oficiais.

O espaço da rua ficou reservado para uma série de atividades profissionais, que não se pode realizar à distância, escancarando desnível social e desnudando o conflito entre público *versus* privado, para os que exercem função remota em suas casas. Quem tem direito a ficar em casa, para as levas de cidadãos em condição de rua? Agora rostos vazados por máscaras dissimulam expressões, vive-se espécie de obsessão por encontros em mídia eletrônica e pioneirismo em passar mensagens trágicas, idolatria por purificação, quase religiosa, de novo o pêndulo varia entre fascinação e repulsa por imagem pública ao vivo ou *online*, a merecer sutis soluções na edição do ambiente doméstico.

O que se perdeu de substantivo ao ser interditado ao público, por medidas sanitaristas? Claro está que os maiores défices reitero com pesar são perdas humanas, cortes laborais e, também, ausência de planos para cultura. Por outra face, abalou-se, em cascata, apoio financeiro, prática de distinção, prestígio e lucro de poucos. Ao se considerar que o urbano constitui verdadeiro museu, com invisíveis, edificações, praças e monumentos constata-se esforços em continuidade para garantir sobrevivência humana, sentimentos e funções perdidas. Desejo que se continue a aprofundar as relações em trocas entre pessoas, sócio-políticas sensíveis com trabalho, paisagem, cidade e formas dispostas à visão, um dos sentidos essenciais, a nos humanizar. Assim, pode-se sonhar com um futuro melhor, embora com novas pandemias, e esta situação, por hora, vai passar! Ciça, Primavera 2020.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AMARAL, Aracy Abreu. Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: EDUSP/IEB/USP; 2001.

_____-Tarsila cronista. São Paulo: EDUSP; 2001.

_____-Tarsila sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva/EDUSP; 1975.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: Abril Cultural; 1975.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminaresç; 1995.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naify; 1996.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Almeida Júnior*: um criador de imaginário. São Paulo: Pinacoteca do Estado; 2007.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem pode matar? Lisboa, Vega; 2009 [2002].

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade 1700-1789*. São Paulo: Unesp; 1994.

Fontes eletrônicas e sites

ASSIS, Tatiana de. Quem está por trás de meme de Bolsonaro visto em painéis. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/arte-ao-redor/bolsonaro-mascara-projecoes-artistas-vjs/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

BEIGUELMAN, Giselle. *Coronavida*: A cultura do coronavírus: prólogo do confinamento. O espaço público é a primeira vítima fatal. *Revista Select*. Disponível em: <https://www.select.art.br/coronavida/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

_____. *Coronavida*: o pós-pandêmico é agora. São Paulo: Escola da Cidade, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/086/>. Acesso em: 20 set. 2020.

CAPA do livro editado na exposição *Iconoclash*. Disponível em: <https://zkm.de/en/the-zkm/>. Acesso em: 17.09.2020.

CINDY Sherman. Disponível em: <http://www.cindysherman.com/>. Acesso em: 12 set. 2020.

DECLARAÇÃO de Caracas 1992. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3832715/mod/>. Acesso em: 2 jun. 2020.

ICOM Brasil "Recomendações do ICOM Brasil em relação à COVID 19". Disponível em: <http://www.icom.org.br/>. Acesso em: 02 maio 2020.

INUMERÁVEIS. Disponível em: <https://inumeraveis.com.br/projetemos/>. Acesso em: 22 jun.2020.

ERA VIRTUAL. Disponível em: <http://eravirtual.org/>. Acesso em: 13 abr. 2020.

HOCKNEY, David. Secret Knowledge part 1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wpG-ZwnNNA/>. Acesso em: 19.09.2020.

GOOGLE Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/>. Acesso em: 12 mar. 2020.

BALLESTER, José Manuel. Disponível em: <https://www.josemanuelballester.com/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

EILLY, Maura. "Carolee Schneemann: 'Em que Se Transformou a Pintura?'". *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 4, n. 16, jul. 2016. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/carolee-schneemann-pintura/>. Acesso em: 13 set. 2020.

LATOUR, Bruno. "O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/84-ICONOCLASH-POR.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2010.

LOGOTIPO Coletivo Viva JK/ BH. Disponível em: <https://www.instagram.com/vivajk/>

_____. #projetemos. Disponível em: <https://www.instagram.com/projetemos/>. Acesso em 10 de maio 2020

_____. Museu da Maré Disponível em: <https://www.museudamare.org/>. Acesso em: 19 set. 2020.

MAURITSHUIS Museum Disponível em: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/restoration-and-research/girl-in-the-spotlight/>. Acesso em: 20 set. 2020.

MAURITSHUIS Museum. Renovação do edifício. Disponível em: <https://www.mauritshuis.nl/en/discover/mauritshuis/the-renovation/>. Acesso em: 20 set. 2020.

MUSEUS anunciam demissões. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/artes-ao-redor/museus-e-teatros-demissoes-suspensao-contratos/>. Acesso em: 4 de maio 2020.

MUSEU da Maré. Disponível em: <https://www.museudamare.org/>. Acesso em: 12 de jun. 2020.

MUSEU do Isolamento. Disponível em: <https://www.toopics.com/tag/museudoisolamento/>. Acesso em: 12 abr. 2020.

PAINEL na entrada da exposição no MoMA. Disponível em:

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3871/> Acesso em 21 set. 2020

PESSOA, Fernando. Oscila o incensório antigo. Disponível

em: <https://www.escritas.org/pt/ /1088/oscila-o-incensorio-antigo/>. Acesso em: 16 set. 2020.

TUSSEN Kunst & Quarantaine. Disponível em:

<https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/?hl=pt-br/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

UNESCO. Disponível em: <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/208rev.pdf/>.

Acesso em: 24 ago. 2020.



A derrubada de cada estátua é um apelo

***El derrocamiento de cada estatua
es un atractivo***

***The overthrow of each statue
is an appeal***

Anna Maria Abrão Khoury Rahme

*Pesquisadora do Grupo Museu/Patrimônio. Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo. Brasil.
annarahme@gmail.com*

Resumo

O artigo aborda aspectos que envolvem a manutenção patrimonial ou a demolição sumária dos ditos monumentos honoríficos, a inserir observações críticas nos debates sobre a derrubada das estátuas e selecionar como objeto de estudos duas obras – ambas denunciadas por alguns grupos como elegias ao escravismo brasileiro – de autoria de Júlio Guerra: *Borba Gato e Mãe Preta*, examinadas sob a ótica das ideias de Georges Didi-Huberman a respeito das imagens.

Palavras-Chave: Memória. Representação. Sintoma. Estátuas. Reconfiguração. São Paulo. Pandemia.

Resumen

El artículo analiza aspectos que implican el mantenimiento del patrimonio o la demolición sumaria de los llamados monumentos honoríficos, la inserción de observaciones críticas en los debates sobre el derrocamiento de las estatuas y la selección como objeto de estudios dos obras -ambas denunciadas por algunos grupos como elegías a la esclavitud brasileña- escritas por Júlio Guerra: Borba Gato y Mãe Preta, examinadas desde la perspectiva de las ideas de Georges Didi-Huberman sobre las imágenes.

Palabras clave: Memoria. Representación. Síntoma. Estatuas. Reescribir. São Paulo. Pandemia.

Abstract

The article discusses aspects that involve the maintenance of heritage or the summary demolition of the so-called honorific monuments, inserting critical observations in the debates about the overthrow of the statues and selecting as the object of studies two works - both denounced by some groups as elegias to Brazilian slavery - authored by Júlio Guerra: Borba Gato and Mãe Preta, examined from the perspective of Georges Didi-Huberman's ideas about the images.

Keywords: Memory. Representation. Symptom. Statues. Rewrite. São Paulo. Pandemic.

INTRODUÇÃO

“Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem de arte, vemos a irrecusável sensação do paradoxo [...] Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta [...]”
(DIDI-HUBERMAN, 2020 [1990], p. 9)

Escritas por Georges Didi-Huberman, em seu livro *Diante da imagem*, essas ideias soam incrivelmente atuais se nos detivermos sobre o que nos seduz ou nos causa aversão numa obra de arte. Certamente não é uma questão de gosto. Trata-se de uma experimentação individual que põe em dialética o olhar e o ver, o saber e o não saber, ressuscitados pelo inconsciente – como estabeleceu Sigmund Freud – e que determinam os *sintomas*, remetendo-nos a “conceitos tais como posterioridade [*après-coup*], a repetição, a deformação e a perlaboração” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 15). Porém, se tais estudos nos remetem ao *sujeito*, também se referenciam ao *objeto da arte*, as imagens, por sua *apresentabilidade* e/ou *representabilidade*, respectivamente, o trabalho do que se manifesta pelo *visível* e do que se manifesta pelo *legível* (p. 16).

Estabelecem, portanto, parâmetros para a abordagem da História da Arte como conhecimento crítico, instaurando mais dúvidas que certezas e mais síntese que análises. De algum modo, introduzem questionamentos à natureza da imagem – sua idealização, produção, imposição, multiplicação –, sugerindo novas formas possíveis e desejáveis. Essa busca por mudanças explica o vínculo ao movimento pela derrubada das estátuas revelado com a saída às ruas em inúmeras cidades nos mais diferentes países, em plena pandemia da Covid-19, durante três semanas no mês de junho de 2020.

A divulgação maciça das manifestações acirrou ânimos e pôde-se assistir, às vezes em tempo real, a reiterados atos de insubmissão às forças e ordens oficiais. Em poucos dias, os protestos ampliaram-se em demandas, entre as quais o fim de tudo o que possa recordar a opressão social, venha de onde ou de quem vier. As “palavras de ordem” pelo trajeto ou os discursos proferidos em locais dos ajuntamentos apelam pela decolonização e nomeiam cada fato, instituição, movimento ou grupo que os violenta.

Enquanto, no mundo inteiro, estas ações cresciam numericamente, ampliando-se com a pichação ou destruição de monumentos que representam a antítese da luta atual, no Brasil, as altas taxas de infectados pela Covid-19 naqueles dias reduziram a tímidas aparições¹ nas ruas, terminando contidas pela truculência das forças policiais, as mesmas que acompanharam e protegeram manifestantes pró-governo. Assim sufocados e diante da impossibilidade atual de organizar-se nacionalmente, alguns grupos envolvidos iniciaram por reforçar as demandas regionais, escancarando – em vídeos feitos por celulares e divulgados na Internet – as ações de repressão e espancamento dos moradores das periferias pelas polícias militar e civil.

Note-se que a maioria das vítimas são homens pretos jovens residentes em bairros pobres da cidade de São Paulo, não por coincidência, as zonas mais contaminadas pela atual pandemia. Nessas circunstâncias, os debates sobre as esculturas no espaço público ganham menor destaque na mídia, embora não menor importância,

¹ Nesses meses, grupos de torcidas organizadas oriundos de vários times de futebol brasileiros, vestindo orgulhosamente suas camisas, lançaram gritos de guerra nas avenidas e passeios em diversas cidades – Porto Alegre, Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife entre outras –, com táticas idênticas às usadas nos estádios, agora clamaram pelo direito à igualdade e liberdade como cidadãos brasileiros.

já que a discussão levanta pontos fundamentais sobre “quem são nossos heróis” e “quais os fatos memorizados” nos monumentos urbanos. Ressurge entre nós o antigo assunto a respeito da relevância na ocupação das áreas públicas pela implantação de marcos com os quais a população não se identifica, ou seja, que não fazem parte de sua memorialidade.

Apesar do esmorecimento das manifestações, é primordial repensar a matéria e trazer enfoques consonantes e dissonantes às opiniões agora vindas à tona, relacionar os últimos acontecimentos a outros não tão recentes, fomentar argumentações sobre o assunto, fazer emergir pautas, ouvir a pluralidade de opiniões, dialogar e procurar soluções representativas, mesmo que não sejam definitivas. E, mais ainda, “buscar o discurso que se proclama ele próprio enquanto saber sobre a arte, arqueologia das coisas esquecidas ou não percebidas nas obras desde sua criação” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 9), na esteira do que Georges Didi-Huberman chama de *representação* e aquilo que nos é “simplesmente *apresentado*” (2020, p. 9).

O presente artigo destaca para análise duas polêmicas peças do escultor Júlio Guerra: *Borba Gato* (1962) e *Mãe Preta* (1954); lança o olhar de pesquisadora da “escultura nos espaços públicos de São Paulo”², sobre questões formuladas ou não em outros artigos publicados, diálogos ao vivo na Internet – ditos *lives* –, palestras, colunas em periódicos e entrevistas. Para tanto, fundamenta-se na apreciação das esculturas pela *materialização, implantação, representação e resignificação*³, trazendo elementos teóricos e filosóficos que propõem observar a obra de arte a partir de um conjunto de visibilidades dadas pelo conhecimento da história de sua produção, até nossos dias, quando fatores de apreciação – abrangência e potencialidades – são acrescidos e/ou modificados.

² Entre as pesquisas de maior importância, desde os anos 1990, estão: *Imagens femininas em memória à vida: a escultura nos cemitérios da Consolação, Araçá e São Paulo, de 1900 a 1950* (2000) e *Inovar e conservar: a ambiguidade no Monumento constitucionalista* (2005), respectivamente, Dissertação de Mestrado e Tese de Doutorado, ambas orientadas pela Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço na FAUUSP.

³ No texto optou-se pelo uso de itálico para designar termos/conceitos importantes para as questões abordadas no artigo. Além dos casos previstos (título de obras e palavras estrangeiras) aparecem também em itálico os grifos mantidos nas citações feitas pelo próprio autor citado.

Debruça-se, ainda, sobre o fato dos debates acerca esculturas nos espaços públicos ressurgirem como tema, evidenciando as construções e os apagamentos nos discursos, obrigando-nos a romper a caixa da representação, como prega Georges Didi-Huberman após afirmar que “*entre saber e ver*” trata-se de um processo dialético: “pensar a tese *com* a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua distinção (mais além de Cassirer, portanto), ou o tecido com sua rasgadura” (2020, p. 190).

Apropriando-se do termo *rasgadura*, numa “aproximação para renunciar ao idealismo da história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 212), Didi-Huberman introduz o conceito de *sintoma*:

Por que afinal chamar de sintoma essa potência de rasgadura? Sintoma nos diz a escansão infernal, o movimento anadiômeno do visual no visível e da presença na representação. Diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. E o que ele diz não se traduz, mas se interpreta, se interpreta sem fim. (2020, p. 212-3)

Esse movimento contínuo promove aquilo que o autor chama de *sobrevivência* da imagem — “ao mesmo tempo soberana e rastro de apagamento” —, baseada na “força da omissão ou da supressão de que é, estritamente falando, o *vestígio*” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 194).

SOMOS TODOS OUTROS

“[...] as emoções têm um poder – ou são um poder – de transformação. Transformação da memória em desejo, do passado em futuro, ou então da tristeza em alegria.”⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 44)

Georges Didi-Huberman traduziu antecipadamente as conquistas dos movimentos de rua, cujos brados por transformações têm brotado pelas emoções coletivas e vêm mobilizando multidões, desde meados de maio de 2020, pela demolição dos modos de opressão e de racismo estabelecidos, desde sua eclosão a partir do assassinato de

⁴ Palestra sobre as emoções proferida em Montreuil, França, a 13/04/2013.

George Floyd⁵, um cidadão preto estadunidense, pela polícia de Nova Iorque. Embora lideradas pelo movimento *Black Lives Matter*⁶, as manifestações não se restringiram à demanda racial, se desdobraram em pleito pela vida, a vida de todos sem exceção, apesar das diferenças, e nada mais impactante do que perceber nas ruas a esmagadora pluralidade de grupos ali representados. Afinal, somos todos outros!

A diversidade estratégica das lutas foi se modificando à medida que avançavam em petições e exigências locais e/ou universais, fazendo germinar, quase naturalmente, um movimento pela derrubada de estátuas que imortalizam escravagistas e conquistadores, pela decolonização. Revive-se hoje fatos similares àqueles pela descolonização, em 1975, na pós-Independência da África do domínio português, quando a população decidiu eliminar drasticamente as figuras celebradas nos espaços públicos durante o colonialismo.

Passando por uma ruptura histórica, os movimentos de libertação se viram compelidos a considerar uma nova memória coletiva, então constituída, e derrubar os heróis impostos pelo antigo regime. Iniciada a destruição, total ou parcial, dos tributos, surgiram questões envolvendo patrimônio, preservação, exposição e recepção, implicando em decidir entre preservar as ruínas ou os vestígios e permitir a sobrevivência ou segunda vida. A experiência somou conhecimento, resultando em propostas como o encaminhamento de obras para a musealização, o reposicionamento ou, até mesmo, a permanência nos locais de implantação com a obrigatoriedade de aferir mudanças semânticas em suas placas de identificação⁷.

Naquelas circunstâncias ou nas atuais, a depredação dos monumentos – esses sinais do passado que recolhem traços de uma cultura material da memória coletiva – é a

⁵ George Floyd, identificado nos Estados Unidos como afro-americano, morreu por asfixia em 25 de maio de 2020, após um policial da cidade de Minneapolis, Derek Chauvin, ter ajoelhado em seu pescoço até sufocá-lo.

⁶ O movimento internacional *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam) tem origem na comunidade afro-americana, USA, e foi fundado a 13 de julho de 2013 pelas ativistas Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi.

⁷ As informações encontram-se em “Monumentos coloniais em tempos pós-coloniais: o Monumento a Mouzinho de Albuquerque após o fim do Império”, s. a. *Paper-Cloud*, do IV Congresso de História da Arte Portuguesa realizado pela Fundação Calouste Gulbenkian, de 21-24/11/2012, publicado em 26-10-2017.

tática eleita pelos que contestam sua representatividade. Trazer esses marcos para o centro dos debates atuais reflete avaliar o quanto eles são instrumentos de poder, desde o projeto, passando pelas condições de construção, pela manipulação da simbologia e perenização dos valores inicialmente postos. Nossos tempos clamam por mudanças, as revolucionárias, que desestruem essa memória construída e fundem novas “condições de produção dos documentos-monumentos”, aquelas capazes de mudar a história demolindo essa “montagem” (LE GOFF, 1990, p. 549).

Exemplarmente, Bristol, na Inglaterra, registrou, no dia 7 de junho, um dos primeiros atos por uma multidão enfurecida que apeou de seu pedestal a estátua de Edward Colston (1895) e a jogou no rio da cidade. Um mês depois, em 15 de julho, sobre o mesmo pedestal implantou-se a escultura do artista Marc Quinn, retratando uma ativista negra, Jen Reid (Figura 1), referenciando-a, pelos gestos e boné, à força e liderança femininas presentes em *A Liberdade Guiando o Povo*, pintura de Eugène Delacroix, em comemoração à Revolução de Julho de 1830. A escultura representando uma moradora do bairro engajada no *Black Lives Matter* resistiu apenas algumas horas antes de ser retirada, enquanto a anterior, enaltecendo um alto funcionário da *Royal African Company* do final do século XVII que enviou 80.000 pessoas da África Ocidental escravizadas para a América, havia permanecido em praça pública por 125 anos.



Figura 1: Estátua de Jen Reid substitui a de Edward Colston, Bristol, Inglaterra, 7 jun. 2020.
Fonte: Foto Alex Richards.

DIFERENTES PRÁTICAS A CADA MOMENTO

“[...] a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [1996], p. 207)

Manter ou retirar do espaço público um monumento vai além dos desejos de grupos que se mantêm alijados do caráter da imagem, que difere de “um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 207) e não pode ser guardada como algo imóvel, intocável, e de tempos em tempos ser retirada do esquecimento e reviver com os mesmos valores simbólicos. Mas, congrega em si “outros tempos suplementares – anacrônicos, heterogêneos entre eles” (Idem) e persiste como um rastro, distinto da perenização que exige ações constantes para promover seu pertencimento a uma dada população.

Outro fator considerável é a dinâmica do lugar dada pelo conjunto de modificações impressas e que são desprezadas nos momentos em que o poder público se apossa dos monumentos urbanos, iluminando-os ou equipando-os com adereços alusivos às datas, como ocorre com o governo estadual e a prefeitura da capital paulista. Uma dessas alianças se deu em 2002, quando o Movimento Outubro Rosa, em campanha anual de combate ao câncer de mama, inaugurou uma nova tipologia de espetacularização, iluminando de rosa o *Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 32*⁸, do Parque Ibirapuera (RAHME, 2005). Curiosamente, a cada 9 de julho, a mesma esplanada é ocupada por tropas e armas do II Exército e Polícia Militar desfilando em comemoração àquele que se tornou historicamente conhecido como um movimento de insurgência paulista contra a Federação.

Igualmente alinhado ao parque o *Monumento às Bandeiras*⁹, idealizado por Victor Brecheret (1894-1955) para ser erigido em comemoração ao Centenário da Independência (1922) e inaugurado apenas em 1953, é mais um marco preferencialmente eleito. Tido como um “cartão postal de São Paulo” retrata a saída da tropa em direção ao Oeste – “para desbravar os sertões do Brasil”, como habitualmente se consagrou. O termo “bandeirante” personifica o líder colonizador, comandante das Entradas e Bandeiras, cujo ponto de partida ficava em território paulista, que por isso passou a ser conhecida como “terra bandeirante”. A figura homônima adjetiva parte do solo pátrio, batiza ruas, avenidas e estradas, além de nomear o órgão repressor paulista, a Operação Bandeirante (1969), responsável por

⁸ O *Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 32*, conhecido como Obelisco do Ibirapuera, foi projetado por Galileo Emendabili (1898-1974) e teve sua implantação iniciada em 1947, inaugurado em 1955 e finalizado em 1970. Construído num terreno de 1932 metros doado pela Prefeitura do Município e por particulares identificados com a chamada Revolução de 32, como querem lembrar os grupos que o edificaram. Ver mais na Tese de Doutorado da autora, depositada na FAUUSP. Foi tombado pelo CONDEPHAAT como Patrimônio Cultural Paulista em 09/07/81, Processo 20294/77.

⁹ A maquete em gesso do *Monumento às Bandeiras* “[...]foi exposta ao público em 28 de julho de 1920, acompanhada de um memorial explicativo, na Casa Byington, na 26, Rua 15 de Novembro, n. 26, sendo matéria de vários jornais de São Paulo” (PECCININI, 2004, p. 42). Apenas em 1936, tendo reformulado o projeto Victor Brecheret o apresentou a Armando Salles de Oliveira, interventor no Governo do Estado de São Paulo, que autorizou a montagem de um galpão de obras para a execução do monumento reunindo uma equipe de escultores, entre os quais estava Júlio Guerra. Foi tombado pelo CONDEPHAAT como Patrimônio Cultural Paulista em 07/05/85, Processo 23074/84.

perseguir, aprisionar e torturar todo suspeito de se opor à ditadura militar (RAHME, 2018) (Figura 2).



Figura 2: Monumento às Bandeiras (1920-1953), Victor Brecheret. Parque Ibirapuera, São Paulo, SP. Fonte: Foto da autora, jun. 2020.

Situado estrategicamente na praça Armando Salles de Oliveira, na confluência entre as avenidas Pedro Álvares Cabral e Brigadeiro Luís Antônio, tem os contornos do perfil destacado em contraste com o bosque de eucaliptos ao fundo e uma volumetria irregular de figuras masculinas em marcha, visível na sua totalidade tridimensional pela circunscrição da rotatória. Essa cenografia o torna foco de eventos e acontecimentos, reforçando a consagração como símbolo da cidade, uma imagem que fica bem na foto, seja em postais, cenas de casamento, campanhas sanitaristas – combate à AIDS, combate ao câncer de mama, uso de mascaras como proteção à Covid-19 – ou nas intervenções dos artistas urbanos (Figura 3).



Figuras 3: Detalhes do Monumento às Bandeiras (1920-1953), Victor Brecheret. Parque Ibirapuera, São Paulo, SP. Fonte: Fotos da autora, maio 2020.

Apesar das recorrentes tentativas de apropriação, o monumento segue cercado pela aura do lugar e da representação à qual se destinou, “homenagear os heróis paulistas”, conforme anunciam inscrições nas duas faces laterais do pedestal. À direita, “Brandiram achas e Empurraram quilhas / Vergando a vertical de Tordesilhas”, de Guilherme de Almeida (1890-1969), que participou do Movimento Constitucionalista de 32 e, como heraldista, criou os brasões-de-armas para diversas cidades, entre elas São Paulo (SP) e Brasília (DF). À esquerda, “Glória aos Heróis que traçaram / O nosso destino na geografia / Do mundo livre, / Sem eles o Brasil não seria grande como é”, de Cassiano Ricardo (1894-1974), escritor do livro *Marcha para Oeste* (1940), a respeito do movimento das entradas e bandeiras. Em comum, além da poesia, os autores desses versos foram engajados no Movimento Modernista, advogados formados pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, membros da Academia Paulista de Letras e Academia Brasileira de Letras.

Recentemente pôde-se testemunhar idêntica apropriação operada sobre monumentos menores, mas não menos expressivos para as comunidades locais, na propagação da campanha de prevenção contra a Covid-19. A partir do mês de abril, uma verdadeira empreitada expandiu as fronteiras das grandes capitais brasileiras até cidades de menor porte. Para ficar apenas em uma delas, Itu¹⁰, no interior

¹⁰ Fundada em 1610 e notável por seu patrimônio histórico, arquitetônico e cultural, a cidade de Itu é uma das mais antigas do Estado de São Paulo e ficou conhecida como “berço da República” graças às

paulista, contou com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura e do Patrimônio Histórico para a colocação, em esculturas públicas, de “máscaras de proteção facial como forma de conscientizar a população quanto à importância de seu uso”¹¹, segundo noticiou o *Jornal de Itu*, em 14 de maio. “Figuras ilustres” foram selecionadas e entre elas as esculturas de: Domingos Fernandes, na Praça de Independência; Padre Bartolomeu Taddei, na Praça José de Anchieta; e Almeida Júnior, na praça homônima (Figura 4).



Figura 4: Almeida Júnior (1952), de Júlio Guerra, Praça Almeida Júnior, Itu, SP.
Fonte: Foto Maria Cecília França Lourenço, jul. 2020.

Natural de Itu, a noticiada “figura ilustre” de José Ferraz de Almeida Jr. é novamente lembrada, quando sua imagem se torna veículo de mensagem fundamental pela vida

articulações entre políticos e fazendeiros locais, descontentes com o Governo Imperial, e a formação da Convenção Republicana de Itu (1873), cuja história encontra-se fartamente documentada no palco dessa primeira convenção brasileira, o Museu Republicano. Um conjunto de igrejas constitui importante patrimônio histórico e arquitetônico, entre elas a Igreja Nossa Senhora da Candelária ou Igreja da Matriz (1780), tombada pelo Iphan em 1938, com altar principal barroco e o teto pintado por Frei Jesuíno de Monte Carmelo (1764-1819) e algumas telas de teor sacro por José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899).

¹¹ Desde 12/05/2020 o Governo do Estado de São Paulo instituiu o uso obrigatório de máscaras em ambientes fechados sob pena de multa, como forma de proteção contra a pandemia da Covid-19 desafiando um veto do Governo Federal derrubado apenas em 19/08/2020.

dos cidadãos ituanos. Esta mesma imagem é *sintoma* do monumento¹² em tributo ao filho da terra e durante anos esteve recolhida ao depósito municipal, após ter integrado um conjunto escultórico resultado de concurso público vencido por Júlio Guerra (1912-2001). Um arco do triunfo com mais de quatro metros de altura, revestido em granito rosa, pedra originada na região, completado com inscrições nos dois frontispícios, “José Ferraz de Almeida Júnior, 1850-1899” e “Paulista na sensibilidade, brasileiro no gênio e universal na arte”, em letras garrafais. Completavam a composição, a estátua com 2,20 metros, em bronze, postada à frente de uma das colunas e placas simulando as pinturas com *motivos* sobre o homem e a vida caipira que notabilizaram o homenageado (FATORELLI, 2018, Blogspot).

BORBA GATO: A SAGA CONTINUA

Outro monumento de autoria de Júlio Guerra é uma celebração tardia ao IV Centenário de Santo Amaro (1960) que focaliza a liderança e heroicidade bandeirista, localizado na confluência da Avenida Santo Amaro com a Adolfo Pinheiro, atualmente integra o Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo, mantido pelo Departamento do Patrimônio Histórico. Retrata Manuel de Borba Gato (1649-1718), o bandeirante cuja estátua simula, por sua postura hierática, a de um guardião às portas do bairro habitado por seus descendentes, é uma figura imperativa, seja pelo *motivo* representado ou por conferir aura ao lugar (Figura 5).

¹² Erigido na Praça da Independência (Largo do Carmo) entre 1952 e 1955, o monumento foi retirado pela gestão municipal posterior em 1956. Na década de 1970, quando localizada, a estátua em bronze foi implantada na Praça Almeida Júnior, Vila Nova, encontra-se identificada por placa providenciada por familiares de Júlio Guerra, com os dizeres: “Muito há em que se fazer, para que seja preservada e divulgada uma obra, pois a produção história é dinâmica e necessita de uma ‘arqueologia’ constante em nome da historiografia, mesmo que essa busca incessante resulte em um pequeno fragmento, um dia há de chegar perto de um todo, jamais será o final, mas apenas concretizar uma finalidade!” (FATORELLI, 2018, Blogspot).



Figura 5: *Borba Gato* (1962), Júlio Guerra. Santo Amaro, São Paulo, SP.
Fonte: Foto da autora, ago. 2020.

A obra *Borba Gato* (1962) foi criada pelo artista natural da então cidade de Santo Amaro premiado recorrentemente, de 1941 a 1966, no Salão Paulista de Arte Moderna, construída em concreto e revestida na técnica de mosaico composto por pequenas pedras de basalto e mármore que introduzem um novo conceito de colorir a cidade. Pesando 40 toneladas e medindo quase 13 metros de altura, inclui um pedestal que a eleva do solo, característica das esculturas urbanas do autor. Outra de suas marcas é incorporar ao tema textos e imagens secundárias, mas não menos importantes, compondo a representação principal do monumento.

Assim, na mesma praça triangular, a poucos metros da figura bandeirante, o escultor posicionou um grande cubo em cujas faces laterais repousam quatro coloridos mosaicos celebratórios. Neles as homenagens se dividem entre a fundação de São Paulo, nas figuras de Caiubi e Anchieta, a imigração alemã e seu pioneirismo industrial, os doadores de fundos para a construção da Capela de Santo Amaro, o educador jesuíta Belchior de Pontes e o poeta Paulo Eiró (Figuras 1, 2, 3, 4). A obra

catalisa no *motivo* as ideias e convicções de um dado grupo santamarense, construindo um *discurso* e falando em nome de todos os habitantes do populoso bairro da Zona Sul paulistana, pela voz do maior panegirista local (Figura 6).



Figura 7: Mosaicos, det. Borba Gato (1962), Júlio Guerra. Santo Amaro, São Paulo, SP. Fonte: Foto da autora, ago. 2020.

Com orgulho, Júlio Guerra percorreu sobre os inúmeros tributos prestados em entrevistas concedidas à autora¹³, quando delicadamente dispôs para pesquisa documentos e escritos pessoais, bem como seu acervo artístico constituído de

¹³No ano de 1993, enquanto pesquisava *A escultura moderna brasileira nos acervos museológicos paulistanos* (1991-3), na FAUUSP, sob a coordenação da profa. dra. Maria Cecília França Lourenço, a autora teve a oportunidade de coletar dados e opiniões do artista plástico Júlio Guerra que geraram o artigo *A monumentalidade na obra de Júlio Guerra*, para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, e o vídeo *Júlio Guerra: monumentos urbanos*, depositado na biblioteca da FAUUSP, ambos divulgados em 1994.

inúmeras pinturas de paisagens e cenas cotidianas, retratos, bustos e estátuas de personagens locais, corroborando a explicação dos convites para integrar, com suas obras, alguns dos edifícios mais marcantes na área¹⁴.

Em sua simplicidade Guerra confessou que “arte a gente faz para a gente e gente como a gente”¹⁵, talvez para justificar a identificação de si mesmo como amador, mas certamente minimizando a visibilidade que “sua arte” adquire a cada novo monumento seu implantado na cidade. Tem origem nessa mesma simplicidade sua maior contribuição, já que imbuído do projeto de ser um “artista amador”, legou rastros do operário na expressão da pincelada ingênua nos quadros e dos movimentos manuais no barro que modelava marcando indelevelmente, pintura e escultura, como *sintoma* “de uma mesma atitude básica, discernível em todas as outras qualidades de seu estilo”, conforme identifica Erwin Panofsky (1986, p. 22), para explicar o que chamou de *significado intrínseco ou conteúdo* em seus *Estudos de iconologia*.

Significado esse que o mesmo autor afirma constituir o mundo dos valores simbólicos contidos na *história dos sintomas culturais* e sobre os quais Didi-Huberman interpõe a questão da insuficiência do que seria o método panofskyano para a análise das imagens da arte que escapam das problemáticas do *visual* – “tirania do visível” – e do *figurável* – “tirania do legível” (2020, p. 16). Opõe-se, ainda, à distinção dada, em meados do século XX, entre os mundos de *significação e representação* pelo historiador alemão, afirmando que “há somente representação” pois “o símbolo precede e inventa a realidade” (p. 134). No caso da figura soberana do bandeirante, aqui em questão, o próprio símbolo determina as escolhas do artista: escala, posição da implantação, matéria.

Essas escolhas, simultaneamente, trazem monumentalidade e a inserem na memória coletiva. A primeira contribui para a expressão da própria obra por ampliar sua visibilidade tornando-a marcante, seja pela grandiosidade volumétrica, seja pela

¹⁴ *Iguatinga* (1950) disposta no *hall* de entrada da Biblioteca Paulo Eiró, o mural de 18m em frente ao Teatro Paulo Eiró (1968), a estátua de *S. Paulo Tecelão* implantado no Largo Los Andes, duas esculturas tumulares no Cemitério de Santo Amaro: *Cristo com a Virgem Maria* e *Cristo com Maria Madalena*.

¹⁵ Depoimento prestado por Júlio Guerra em entrevista à autora (1993).

postura impositiva dada à imagem, explicitada por Erwin Panofsky, desde 1932, quanto à análise crítica da imagem afirmando que “todo objeto e todo fenômeno visíveis *já* trazem sua consequência interpretativa” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 135). Por sua vez, a segunda trabalha a identificação com o discurso proposto e, embora este discurso esteja dado, inerente à figura bandeirante, as pessoas e a sociedade são dinâmicas e, portanto, identidades individuais e coletivas são móveis.

É exatamente na construção de uma nova memorialidade que, em diferentes oportunidades, grupos se constituem e pedem a derrubada do Borba Gato. Alguns ficam no terreno dos julgamentos, falam de seu aspecto monstruoso, isto é, julgaram-no um monumento ao mau gosto. Talvez isso se deva à aparência telúrica, vulgarmente dita grotesca, ou talvez porque suas preferências se alinhem às técnicas tradicionais, bronze e pedra, que povoam a cidade. Há, porém, críticas à própria existência do marco, ou seja, o culto à figura histórica que dizimou os povos originários brasileiros, e, na atual cena da derrubada das estátuas, pedem o extermínio de toda e qualquer figura escravagista, genocida, colonizadora das ruas, praças, parques, manifestando o desejo de se reconhecerem nesses lugares.

MÃE PRETA E O GRANDE ABRAÇO

“Na escravidão do amor, a criar filhos alheios, / rasgou, qual pelicano, as maternas entranhas / e deu à Pátria Livre, em holocausto, os seios!” (COSTA, s.d.)

Igualmente assinada por Júlio Guerra, se destaca no espaço urbano paulistano a escultura da *Mãe Preta* (1955), implantada no Largo Paissandu, ao lado da Igreja de Nossa Sra. do Rosário dos Homens Pretos¹⁶, erigida por mão de obra composta exclusivamente por homens pretos e inaugurada em 1908. Já o monumento,

¹⁶ A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos foi construída entre 1904 e 1906, sendo logo consagrada após uma procissão da Irmandade dos Homens Pretos, acompanhada de banda, ter transladado a estátua de Maria desde a antiga Igreja do Rosário, situada no Largo do Rosário, atual Praça Antonio Prado, nome do prefeito da cidade (1899-1911) à época das transformações urbanísticas na região, responsáveis pela derrubada da capela e a consequente expulsão da Irmandade.

vencedor de concurso público promovido pela prefeitura, em 1953, para celebração do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954), só foi inserido na paisagem em janeiro do ano seguinte. Trata-se de um peça de bronze medindo 2,20 x 2,60 x 1,60 metros com um pedestal revestido de granito com 1,44 x 2,97 x 1,80 metros, no qual, além de desenhos com referência à casa grande, à senzala e aos castigos aplicados aos escravos, traz inscritos na parte frontal, aos pés da estátua, versos do poema “Mãe Preta”, de Ciro Costa (1879-1937):

Lúgubre, açaçapada, espiando o ermo, à beira
do açude da fazenda, a lua de opala,
com sussurros de reza ou rumores de feira,
via-se num quadrado, a sórdida senzala...

Sobre um velho jirau forrado de uma esteira,
ei-la, embalando ao colo – e com que amor na fala! –
o sinhozinho branco, a quem se dava, inteira,
até que, adulto, fosse um dia vergastá-la!

Sofre como ninguém! Com fervor nunca visto,
persignava-se ao ver céus azuis e montanhas:
Louvado seja Deus Nosso Sinhô – Suns Christo!

Na escravidão do amor, a criar filhos alheios,
rasgou, qual pelicano, as maternais entranhas,
e deu, à Pátria Livre, em holocausto, os seios!

O lugar de inserção desta obra logo se tornou um espaço de luta e resistência dos afro-brasileiros, que ali passaram a celebrar as datas relacionadas à nomeada libertação dos escravos, em 13 de maio, dia da assinatura da Lei Áurea (1888), e mais tarde à Consciência Negra, em 20 de novembro, dia da morte de Zumbi dos Palmares (1655-1695), e também a realizar ritos sincréticos, incorporando rituais afro e católicos, expandindo as atividades de dentro para fora das paredes do templo. Muito além dessas comemorações o Largo se transformou numa área participativa e acolhedora, abrigando manifestações artísticas e religiosas que não tardaram a agregar a figura daquela mulher negra amamentando a criança branca. Apesar da indubitável rememoração dos tempos da escravatura, a imagem recebe oferendas durante todo o ano, são flores, velas, comidas, bilhetes com pedidos e agradecimentos vindos de mulheres e homens pretos que a têm como entidade religiosa.

Miriam Escobar, em seu livro *Escultura no espaço público em São Paulo*, observa, na “relação espacial mais complexa que envolve a percepção visual, que tangencia a todo instante a experiência individual e coletiva, em sua abrangência cultural e histórica”, que a implantação faz da escultura o “sujeito no espaço público” (p. 23). Tal afirmação remete à *apresentabilidade* da imagem na qual “nossos olhares pousam antes mesmo que nossa curiosidade – ou vontade de saber – passe a se exercer” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 16).

Por outro lado, Escobar afirma que “esta obra marca, através do tema étnico, a figura das amas de leite, valorizando a raça e o sentimento coletivo” (1998, p. 67), levantando questões polêmicas quanto à classificação do tema e ao imputar valorização racial ao papel ali representado. O primeiro fator leva a uma discordância de ordem antropológica na expressão “tema étnico”, que incluiria o pertencimento a determinado grupo sociocultural – refletida principalmente na língua, religião e costumes –, opondo-se às diversas origens dos povos d’África¹⁷ escravizados e trazidos ao Brasil pelos portugueses. Quanto à eleição da “figura das amas de leite” que a cultura eurocêntrica faz ver como reconhecimento ao gesto de carinho, na opinião dos grupos afro-brasileiros, trata-se de tornar memorável um dos papéis impingidos às escravas e que eles gostariam de apagar, a subserviência (Figura 7)¹⁸.

¹⁷ Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro* (1995), distingue os negros do Brasil – os afro-brasileiros – em três grandes grupos e, portanto, dotados de notável “diversidade linguística e cultural”: culturas sudanesas, culturas africanas islamizadas e tribos Bantu do grupo congo-angolês (RIBEIRO, 2006, p. 102-3).

¹⁸ Impossibilitada de fotografar a estátua da *Mãe preta*, graças à interdição da área do Largo Paissandu pela Prefeitura para oferecer apoio sanitário aos moradores de rua em época de pandemia, a autora teve que recorrer ao Wikimedia para obtenção da imagem identificada por Figura 7.



Figura 7: *Mãe Preta* (1955), Júlio Guerra. Largo do Paissandu, São Paulo, SP.
Fonte: Wikimedia, 27 set. 2020.

Porém, essa mesma síntese simbólica individualiza a manifestação e gera o discurso poético ao qual coube retratar com força retórica uma imagem caracterizada pela altivez, a despeito da sua condição, dos trajes despojados e da postura nada formal sobre o volumoso pedestal. Paradoxalmente, é graças ao enorme prisma e suas linhas geométricas precisas, em contraste com os contornos femininos ao mesmo tempo lânguidos e enérgicos, que se percebe o levitar da figura, similar às representações na iconografia católica para divindades ou seres santificados. A potência desse monumento também se revela nas ilustrações gravadas na sua base, que transcrevem cenas e objetos relacionados à condição de confinamento e castigo na escravidão, integrando a imagem ao universo terreno. Estas impressões rasgam a superfície porosa da pedra, marcando-a indelevelmente e denunciando a violência temática que redimem Júlio Guerra das acusações a ele imputadas.

Juntos, tais elementos visuais somados à integração do tema e do lugar, talvez expliquem o acolhimento da obra pela comunidade, levando a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos a encaminhar o pedido para o tombamento do *Monumento à mãe preta* pelo CONPRESP/Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio

Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, que aceitou em 2004 reconhecer seu valor cultural para a cidade de São Paulo. O reconhecimento do órgão público à demanda da população e, em particular dos movimentos negros, garante a manutenção do bem patrimonial, tanto física quanto geograficamente, graças à qual essa mesma comunidade promove sua permanência.

A inclusão do *Monumento à mãe preta* nos bens patrimoniais da cidade garante oficialmente sua condição de conservação e fixação no Largo Paissandu, tornando, portanto, ilegais quaisquer especulações a respeito da derrubada ou do deslocamento que o destitui simbolicamente. Centro de reverências nas festividades negras já mencionadas, a imagem também é idolatrada com oferendas o ano todo e em duas datas especiais, quando é cercada por bandeirolas nas festas juninas e flores no dia das mães. O abraço da comunidade resulta, indubitavelmente, do sistema de simbologias inerente à *representação*, que vai além das figuras eleitas por Júlio Guerra, são sinais – símbolo e sintoma – identificados por Erwin Panofsky, nos anos 1930, como expressões das “tendências gerais e essenciais do espírito humano” nos temas e conceitos específicos (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 234).

Antes mesmo, conforme escreve Georges Didi-Huberman, “foi com o sonho e o sintoma que Freud rompeu a caixa da representação. Foi com eles que abriu, isto é, rasgou e livrou, a noção de imagem”, apontando para o fato de que esses conceitos já estavam lançados no livro *A interpretação dos sonhos* (1900), quando fixava no “valor de deformação e no jogo das rupturas lógicas que atinge com frequência o ‘espetáculo’ do sonho como uma chuva perfurante” (2020, p. 191). Algo contundente e de efeito contínuo se passa com a imagem, a mantém viva, mas também nos move. Didi-Huberman sobrevoa a problemática freudiana como forma de traduzir a invenção dos “valores simbólicos inusitados, de traços singulares que nada permitia prever” e se opõem às certezas do pensamento clássico (p. 196-7).

Assim a representação será como que partida em camadas, o afeto da representação e o afeto de si mesmo: como se o trabalho do sonho fosse movido pelo propósito paradoxal de uma visualidade que ao mesmo tempo *se impõe*, nos perturba, insiste e nos persegue – na medida mesmo em que *não sabemos* o que nela nos perturba, de que perturbação se trata e o que isso pode de fato significar... (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 196)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A força das manifestações sobre a derrubada das estátuas não é menor nem mais significativa que os gritos pela própria sobrevivência das gentes, emanados das concentrações deflagradas nos últimos meses. É mais uma das demandas populares e não deve ser ignorada. Tivemos a oportunidade de ler, ouvir e assistir às mais diversas falas sobre o assunto. Vale dizer que muitos defendem o *status quo* por apego àquilo que está posto, porque já se acostumaram à presença dessas esculturas e, mais ainda, por concordarem com os valores ali propostos. Uns contra outros a favor da eliminação, e há aqueles mais criteriosos que tecem considerações sobre o tema justificando sua posição e fazendo sugestões. Identificada com estes últimos, resolvi transformar em artigo minhas ponderações, elegendo conjunto memoriais denunciados nessas mesmas manifestações e fatos recorrentes envolvendo atos de ocupação e apropriação dos monumentos públicos na cidade de São Paulo.

Posiciono-me a favor da memorialidade e uno-me aos atores dos protestos contra as imposições, discriminações, intolerâncias que vêm animando certos grupos extremistas. Posiciono-me contra as radicalidades enquanto postura dual, que opõe, que separa, e a favor das radicalidades enquanto busca das raízes originárias, do que nos dá suporte e constitui. Posiciono-me apoiando as maiorias minorizadas pelo sistema de privilégios instaurado pela hegemonia dos bens de capital. Posiciono-me, portanto, a favor das insurgências aqui relatadas e das muitas mais que virão. Impossível calar diante de tanta turbulência. Sim, mesmo um simples artigo deve ser um ato político. É nessa condição de um ser político que pesquiso e divulgo meus estudos.

Impactada pelo recolhimento obrigatório, devido à pandemia, acompanho à distância os acontecimentos, mas é impossível ignorar os apelos das ruas e deixar de unir forças. A ligação com os espaços públicos paulistanos vem das pesquisas sobre o patrimônio artístico da capital paulista, a focar principalmente na memória e espacialidade, que construíram os parâmetros de conhecimento da implantação, de acolhimento, de perenização. Desta maneira, os tributos escultóricos aqui selecionados envolveram questões da contratação, execução, localização,

apresentação e representação fundamentais para a explanação dos pensamentos e das ideias de manutenção ou não dessas obras.

Quanto às homenagens aos bandeirantes, minha primeira sugestão, para as peças de menor porte, é o traslado para o Museu Paulista, reunindo-as a outras inúmeras elegias – desenhos, bustos, pinturas, estátuas – abrigadas no acervo. A mesma instituição criaria, então, um trabalho para detalhar a história de cada personagem desses tributos, atualizando dados e feitos, nos termos conformados pela nova historiografia, ressignificando o papel desses paulistas na formação do Brasil. Tais atos podem ser complementados pela substituição daquelas por outras que “recuperem” as identidades de grupos indígenas e/ou afro.

Para as de maior porte – incluindo particularmente o *Borba Gato* e o *Monumento às Bandeiras*, aqui mencionados – indicaria a manutenção nas áreas, desde que sejam intensificadas e atualizadas as informações a respeito da violência desses colonizadores. Que se divulgue, por exemplo, seu comportamento como caçadores de escravos, quando conquistavam determinado espaço não os povoando, ao contrário, destruindo – aldeias, vilas e até cidades –, além de dizimarem diversos povos originários brasileiros com requintes de crueldade. Essa vivificação promoveria um novo interesse, agora “atualizado” e ressignificado, impedindo que continuem a materializar representações “passadas”, premeditadamente construídas e objetivadas.

Proponho uma campanha de divulgação nacional, pela maior diversidade de meios possível, e que se responsabilize por desconstruir a idealização desses homens que povoam o imaginário dos brasileiros e dos países da América do Sul, associando os “paulistas” a esses implacáveis dominadores e exterminadores. Que as informações sejam individualizadas – referindo-se à figura celebrada e seus atos indignos –, que não se restrinjam a minúsculas placas ao lado ou aos pés de cada estátua. Para que não esqueçamos jamais, sugiro que os conteúdos sejam divulgados – tanto física, quanto digitalmente – em guias do bairro e da cidade, nas visitas educativas e turísticas, nos livros de História do Brasil.

Por outro lado, a despeito de simbolizar o papel de submissão da mulher escrava, o caso da escultura da *Mãe Preta* ganha novos atributos, a ela incorporados pela própria

comunidade e, em especial, por entidades constituídas de mulheres e homens pretos que se reúnem no mesmo largo. A ela veneram e fazem oferendas, demonstrando um respeito que sincretiza ritos afro e católicos depositam a seus pés velas, flores e bilhetes (quase ex-votos). Sua presença maciça impera qual rainha postada sobre um pedestal que a suspende e leva inscrições sobre a vida vivida e eternizada no gesto maternal, um gesto que a humaniza e a faz superior aos seus algozes.

Como se sabe, embora Júlio Guerra tenha escolhido o motivo artístico adequado ao concurso para o monumento do Largo Paissandu, o caráter simbólico hoje imanente foi construído na recepção popular que a seu lado celebra a alforria desejada. Uma emancipação que lhes foi negada mesmo após a assinatura da lei, mas que não esmoreceu, e não esmorece, sua luta contra a discriminação social e racial impostas até nossos dias. O grande testemunho do não abrandamento dessa gente ficou patente na batalha pelo tombamento, como patrimônio público paulistano, dessa figura que chamam de “mãe”. Que a conquista recente brote fulgurante do documento oficial e não fique só no papel como o da libertação dos escravos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATHIAS, Renato. *Diversidade étnica, direitos indígenas e políticas públicas*. Recife: NEPE; UFPE; 2005.
- CONDEPHAAT, *Bens tombados 1968-1998*. Coord. Edna Hiroe Miguita Kamide, Tereza Cristina Rodrigues, Epitácio Pereira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: Questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34; 2020.
- _____. *Diante do tempo*: História da Arte e o anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG; 2015.
- _____. *A imagem sobrevivente*: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Editora Contraponto; 2013.
- _____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34; 2013.
- ESCOBAR, Miriam. *Escultura no espaço público em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo; Vega Engenharia Ambiental S/A; 1998.

KEATING, Vallandro; MARANHÃO, Ricardo. *Caminhos da conquista: a formação do espaço brasileiro*. São Paulo: Editora Terceiro Nome; 2008.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução Bernardo Leitão et alii. Campinas: Editora da UNICAMP; 1990.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa; 1986.

PECCININI, Daisy. *Brecheret: a linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret; 2004.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; 2006.

Fontes eletrônicas e sites

ESTÁTUA de Jen Reid. Bristol, Inglaterra, 7 jun. 2020. Foto Alex Richards. Disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:A_Surge_of_Power_\(Jen_Reid\)_15th_July_2020.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:A_Surge_of_Power_(Jen_Reid)_15th_July_2020.jpg). Acesso em: 27 set. 2020.

FATORELLI, Carlos. Júlio Guerra e a Obra de Almeida Júnior em Itu, São Paulo. *Blogspot.com.br*, 18/05/2018. Disponível em:
<http://carlosfatorelli27013.blogspot.com/2018/05/julio-guerra-e-obra-de-almeida-junior.html>. Acesso em: 02 set. 2020.

MONUMENTO à *Mãe Preta* (1955), Júlio Guerra. Largo do Paissandu, São Paulo, SP. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julio_Guerra_-_M%C3%A3e_Preta_\(Pai%C3%A7andu\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julio_Guerra_-_M%C3%A3e_Preta_(Pai%C3%A7andu).JPG). Acesso em: 27 set. 2020

Disponível em:
https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=8291. Acesso em: 20 ago. 2020.

Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=280997>. Acesso em: 21 ago. 2020.

MONUMENTOS coloniais em tempos pós-coloniais: o Monumento a Mouzinho de Albuquerque após o fim do Império, s. a. *Paper-Cloud*. IV Congresso de História da Arte Portuguesa. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, 21-24/11/2012, publicado em 26-10-2017. Disponível em:
<http://www.paper-cloud.net/archive/post/2012-monumentos-coloniais-tempos-pos-coloniais-chap/>. Acesso em: 01 set. 2020.

O QUE fazer em Itu. Disponível em: <https://saopaulosemmesmice.com.br/o-que-fazer-em-itu/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. Configurações Paulistas: operando a saga bandeirante, p. 77-108. *Revista ARA*, set. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/150923/148298>. Acesso em: 16 ago. 2020.

JÚLIO GUERRA. Disponível em: <https://santoamarocultural.wordpress.com/julio-guerra-o-mestre/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

Disponível em: <http://carlosfatorelli27013.blogspot.com/2012/09/julio-guerra-profissional-amador.html>. Acesso em: 02 set. 2020.



Dirigindo: emergência, fresta ou frustração?

Driving: emergency, slot or disappointment?

Conducción: emergencia, grieta o frustración?

Amanda Saba Ruggiero

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

Resumo

A arte como refúgio e sentido de nossa existência, se equilibra nas demandas da sociedade contemporânea e encontra frestas de luz e oxigênio para sua sobrevivência. Apreciar obras de arte de dentro do carro, nomeada *drive-thru*, foi uma maneira que se anunciou na pandemia provocada pelo vírus COVID 19, como possível fruição, escape, respiro e contato com a arte. Em meio ao caótico e trágico cenário da pandemia, pergunta-se quais as reais finalidades destes eventos? Objetiva-se contato com a arte para regeneração humana ou agenciamento imediato às demandas do espetáculo e do dinheiro? O texto a seguir aproxima-se da modalidade exposição de arte *drive-thru* a procura de suas distintas finalidades, muitas vezes alocadas nas entrelinhas dos enunciados, a fim de ensejar reflexão acerca das exposições de arte enquanto dispositivos ou sintomas de uma dinâmica social, econômica, espacial e cultural desenhadas pela apresentação e a representação das imagens artísticas.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea, *Drive-Thru*, Exposição, Pandemia.

Resumen

El arte como refugio y sentido de nuestra existencia, se equilibra en las exigencias de la sociedad contemporánea y encuentra grietas de luz y oxígeno para su supervivencia. Apreciar las obras de arte desde el interior del automóvil, llamado drive-thru, fue una forma que se anunció en la pandemia provocada por el virus COVID 19, como posible disfrute, escape, respiración y contacto con el arte. En medio del escenario caótico y trágico de la pandemia, uno se pregunta ¿cuáles son los verdaderos propósitos de estos eventos? ¿El contacto con el arte apunta a la regeneración humana o la agencia inmediata a las demandas del espectáculo y el dinero? El siguiente texto se acerca a la modalidad drive-in en busca de sus diferentes propósitos, a menudo distribuidos entre las líneas de los enunciados, con el fin de dar lugar a una reflexión sobre las exposiciones de arte como dispositivos o síntomas de una dimensión social, económica, espacial y cultural diseñado por la presentación y representación de imágenes artísticas.

Palabras-Clave: Arte Contemporáneo, *Drive-Thru*, Exposición, Pandemia.

Abstract

Refuge and sense of our existence, Art is balanced by the demands of contemporary society and finds cracks of light and oxygen for its survival. Appreciating works of art from inside the car, called drive-thru, was a way announced by the times of pandemic caused by the COVID 19 virus, as possible enjoyment, escape, breathing and contact with art. Amid the chaotic and tragic scenario of the pandemic, one wonders what are the real purposes of these events? Does approaching artworks aims at human

regeneration or agency the demands of spectacle and money? The following text approaches the drive-thru art show modality in search of its different purposes, often allocated between the lines of the statements, in order to give rise to reflection on art exhibitions as devices or symptoms of a social, economic, spatial and cultural design by the presentation and representation of artistic images.

Keywords: Contemporary Art, Drive-Thru, Exhibition, Pandemia.

INTRODUÇÃO

"Há trinta anos, o motorista podia manter um sentido de orientação no espaço. Na encruzilhada simples, uma pequena tabuleta com uma seta confirmava o que era óbvio. Sabia-se onde se estava. Quando a encruzilhada se torna um trevo, é preciso entrar à direita para dobrar à esquerda, uma contradição evocada de modo pungente na gravura de Allan D'Arcangelo. Mas o motorista não tem tempo para meditar sobre sutilezas paradoxais dentro de um labirinto sinuoso e perigoso. Ele confia nos sinais para se orientar - sinais enormes em vastos espaços, em alta velocidade." (VENTURI et al, 1977, p.34)

Envolverido por membranas, tecidos, plásticos, vidros e infinitas ligas metálicas que a tecnologia desenvolve a cada dia, nossos corpos e membros blindam-se para proteção contra as partículas virais, mãos e braços estão cada dia mais higienizados escaldados por água, sabão e álcool. Ao proteger a face, alteramos os sentidos e como se equalizam nossas percepções? Quais sinais nossos corpos se submetem além da visão cada vez mais achatada pela overdose das telas de plasma? Visitar uma exposição de arte, seja em um museu ou galeria, a céu aberto ou na cidade, para além do espetáculo, enseja imersão entre materialidades e subjetividades, telas, objetos, esculturas, cores, cheiros, sons, narrativas, emoções, reflexão ou revelações, planejadas cautelosamente pela combinação entre ambiente,

obras, artistas, curadores, museólogos, instituições e a cidade. Em momento vivenciado por excepcionalidades, desde o isolamento dos corpos, distanciamento social, restrição de deslocamentos, questionamos se as experiências agora submetidas às restritas vivências, encontram frestas que iluminam possíveis aberturas para o novo ou somente fraturas, rupturas, incertezas pela fragmentação dos sentidos?

O artigo coloca em debate alguns aspectos adotados como novo formato do *drive-in* ou *drive-thru*¹ de visitação e "consumo cultural", disseminado pela indústria do lazer e entretenimento durante a pandemia causada pelo vírus Covid-19. Depois do cinema drive-in, das redes *fast food*, consumo de alimentos, shows musicais, espetáculos de dança e teatro², as exposições de arte têm adotado o sistema *drive-thru*, patrocinadas por empresas, galerias, museus ou artistas. A modalidade decorre estranhamento e adiante aproximam-se os aspectos comuns e as particularidades entre as versões selecionadas.

Partindo das quatro exposições *Drive-By ART (EUA)*, *Gogh by Car (Canadá)*, *Boijmans Ahoy drive-thru Museum (Holanda)*, *DriveThru.Art (São Paulo)* anunciadas em jornais nacionais e internacionais e redes sociais, pergunta-se quais são as finalidades desses eventos e quais experiências são esperadas? Como suposta fruição pode decorrer de visitação encapsulada por vidros e latas, obedecendo regras de tempo de permanência e sentido único para circulação? Quais aberturas se apresentam quando nos deslocamos da "fruição" para o "consumo"? O que se apresenta e representa nas mostras drive-thru em museus e exposição de arte?

¹ *Drive-in*, adjetivo usado para denominar um espaço, comércio ou serviço no qual não há necessidade de sair do automóvel. *Drive-Through*, substantivo utilizado para denominar um local que se pode adentrar com automóvel e utilizar seu serviço sem sair do mesmo, o termo *Drive-Thru* é a corruptela da palavra drive-through que significa literalmente "através do carro". Algumas mostras utilizam o termo *drive-thru*, pois o tempo de permanência é muito pouco em cada obra e o deslocamento do veículo se faz necessário, a mostra imersiva de Van Gogh em Toronto utiliza o termo *drive-in* já que o veículo entra e fica parado assim como em uma sessão de cinema.

² O jornal *Folha de S. Paulo* anunciou em reportagem agenda de eventos como shows, sessões de cinema, apresentação de teatro e circo, durante a pandemia. (2020, Guia Folha, p.1)

A história da arte sustenta sua existência e permanência atendendo três demandas que a tornam indispensáveis na sociedade contemporânea: a formulação e produção de conhecimento, o espetáculo e o dinheiro, segundo o historiador da arte e crítico Georges Didi-Huberman (2013, p.9). Sua crítica incide sobre a disciplina história da arte, quando composta por biografias imortais e imagens enrijecidas, paralisadas perante a novas abordagens, para além de sua própria finalidade. Ao analisar imagens, Didi-Huberman sugere instrumentos de investigação pautados pelo fragmento, inexactidão, fenda aberta e o risco da incompletude determina sua postura epistemológica, de modo a olhar para as imagens e consequentemente para a história da arte, nas distintas temporalidades e incertezas, na impossibilidade do conhecimento absoluto, integral e no discurso conclusivo. A representação para Didi-Huberman deve ser constantemente implodida e desconstruída, é preciso desconfiar das construções históricas para enxergar seus sintomas e dar voz às imagens que foram caladas. Das três demandas da arte, pergunta-se: como se equilibram a produção de conhecimento, a sobrevivência institucional e o mercado de arte nos eventos realizados durante a pandemia? Mantém-se a recorrência das imagens de artistas imortais, gênios e heróis? São eventos que incentivam e promovem novas abordagens e aproximações de obras e artistas? Contribuem para a produção de novos significados ou reflexão em tempos de pandemia?

Na tentativa de encontrar uma fresta, um respiro ou possível interação além do isolamento, o contato com a arte envolto pelo automóvel é a viabilidade encontrada para venda de valiosa relação entre público e objetos artísticos. Os organizadores das exposições realizadas nos Estados Unidos, Canadá, Holanda e Brasil anunciam finalidades diversas, desde empatia e solidariedade pela organização de artistas, até a necessidade da sobrevivência financeira das instituições e galerias para manutenção do mercado e dos sistemas de consumo da arte pelo público.

O PIONEIRISMO DA IDEIA

Contemplar do carro não é novidade, o protagonismo do automóvel como veículo condutor para observação da cidade, da paisagem e da arquitetura, está registrado desde 1972 pelos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott Brown em *Learning From*

las Vegas (VENTURI, 2003, p.34), no pioneirismo dos cinemas *drive-in* americanos e redes *fast-food*. Em tempos de pandemia gerada pelo vírus Covid-19, nos países que privilegiam a mobilidade individual por meio do automóvel, amplia-se a simbologia funcional do veículo para além do fetiche sócio econômico, ao status da cápsula sanitária, escudo protetor que permite o consumo dos produtos e bens físicos e culturais da cidade.

Nos Estados Unidos, contemplar arte pública de dentro dos carros foi notícia no jornal *The New York Times* desde 2009, o *Drive-By Art* reunia obras de artistas como Chris Burden³ entre outros, em instalações e ocupações urbanas, intervenções de outdoors e projeções, não por acaso na cidade de Los Angeles, obras exibidas em espaços públicos que não precisavam deslocar o observador do confortável assento de seus automóveis para apreciação.

No período da pandemia, a mostra *Drive-By ART*, organizada pelo artista conceitual Warren Neidich no mês de maio nos Estados Unidos, espalhou-se pelo distrito de South Fork em Long Island, ocupando margens de estradas e rodovias integrando a comunidade de artistas locais. A mostra ocorreu em dois dias, o mapa dos locais disponíveis no website do evento indicava a posição de cada obra, com nomes e as 50 biografias resumidas dos artistas participantes (DRIVE-BY-ART, 2020). Uma ação e mobilização territorial, devido a extensão e longas distâncias, poderiam ser percorridas por carro, coerente com a morfologia urbana rarefeita dos subúrbios jardins estadunidenses. Para o organizador, a mostra foi uma tentativa de criar um senso de solidariedade com as comunidades artísticas e culturais que estavam isoladas e oferecer uma "experiência, mesmo limitada pelo distanciamento social, de interação com objetos tangíveis no mundo real".⁴ Neste caso, o carro era o escudo e

³ A obra de Chris Burden "*Urban Light*" composta por 200 luminárias antigas, réplicas "*vintage*" baseados em modelos dos anos 1920 e 30, localizava-se em frente ao *Los Angeles County Museum of Art*, e transformou-se em um exemplo proeminente de uma arte pública crescente em Los Angeles, "arte que você não precisa deixar o conforto do seu conversível para uma experiência". (*NEW YORK TIMES*, 2009, Arts, p.1)

⁴ No original, texto do press release, em que organizador justifica sua iniciativa e finalidade do evento: *Not only does Drive-By-Art create a sense of needed solidarity within the artistic and cultural communities now entrenched in the South Fork of Long Island, but it also offers an experience that is*

o meio de transporte para os longos deslocamentos e a amplitude espacial da proposta, uma escala territorial. Embora sair do seu veículo poderia ser uma atitude do público, que teria a total liberdade de fazer o percurso e observar as obras nos jardins e acostamentos nos tempos e horários livres na duração definida, além de ser obrigatório o uso das máscaras por pedestres ou ciclistas, com liberdade para se aproximar e percorrer os trabalhos expostos. O evento se apresentou como um impulso, improvisado pelas circunstâncias, feito de modo manual e caseiro, sem ambições declaradas e expectativas de vendas. Pelo material divulgado, a ação e organização de artistas, com ênfase no contato e relações de vizinhança, teve sua finalidade por ação comunitária de integração e movimentação de artistas locais (STOWE, 2020, p.1).

A mostra *Gogh by Car* em Toronto proporciona esta experiência de visita *drive-in*, porém em condições e situações muito diferentes do exemplo de *Long Island*. A exposição faz parte de uma itinerância programada que chegaria a Toronto em maio de 2020. A opção de permitir a visitação por automóvel não excluiu a viabilidade da experiência imersiva corporal. Quem comprou o ingresso do automóvel recebeu também entradas para fazer a visita sem o carro, a partir de julho, quando o acesso ao público, controlado, seria liberado. Marcas no chão delimitavam o posicionamento garantindo o distanciamento entre as pessoas. No texto de divulgação⁵ a fala dos apresentadores reforça a visita no carro como uma antecipação que não substitui a imersão corporal do passeio sem o carro. A projeção das imagens das telas de Vincent Van Gogh em tamanhos gigantescos, simultâneos, em todas as paredes e chão do ambiente, ao som de trilhas sonoras guiadas e animadas em sincronia com as imagens, é um espetáculo orquestrado que se distancia do ambiente neutro, silencioso e introspectivo de um museu ou galeria de arte tradicionais. Diferentemente do habitual, proporciona sensações auditivas, imersão em luzes e a sedução das cores e formas em mergulho corporal. Telas e

otherwise severely limited by our current social distancing practices: interacting with tangible objects in the real world. (DRIVE-BY-ART, 2020)

⁵ No website do evento, um vídeo com áudio gravado pelos organizadores explica o recurso do automóvel como alternativa evidenciando a diferença da visita normal, garantida pela compra do ingresso. (VAN GOGH, 2020).

detalhes em escala ampliada movimentam projeções por todo ambiente em paredes, chão e teto. São estímulos envolvendo todo corpo, espetáculo que sensibiliza o grande público, crianças, jovens e adultos envoltos por meio da sincronia entre música, imagens e projeções dinâmicas e simultâneas. Não há dúvida de que a imersão difere do contato direto com tela original de Vincent Van Gogh e o clima de encanto se distancia do sofrimento e perturbações pessoais do artista, o contato visual com as telas originais exige esforço mental e imaginativo para aproximar-se dos materiais e texturas das suas telas, no geral de modestas dimensões comparada⁶ às gigantescas projeções. Seria necessário intervalo de tempo maior para adentrar o universo do artista, pretendido em uma hora de duração pela sessão show, cujo mérito atinge grandes audiências e públicos em massa condiz com as metas da indústria cultural do entretenimento, com distanciamento de ambiente de reflexão e introversão que muitas vezes a arte propõe.

O Museu *Boijmans Van Beuningen*⁷ de Roterdã inaugurou a exposição *Boijmans Ahoy drive-thru Museum*, entre os dias 1 a 23 de agosto, com cerca de 50 trabalhos da coleção do museu e outros encomendados. Uma complexa operação de adaptação e recriação das obras em um galpão do próprio museu, em suportes ampliados para que os visitantes, em seus veículos e em quantidade, pudessem ter contato com a coleção do museu. A necessidade de abrir o acervo de algum modo ao público é justificada nas palavras da organização "pelo papel que a arte pode oferecer desde certo conforto e auxiliar o encontro de alguma perspectiva, como pode também demonstrar a natureza volátil e instável da existência humana".⁸ Não há dúvida sobre a atualidade e a necessidade de se debater o tema, questiona-se

⁶ Para citar alguns exemplos de telas de Vincent Van Gogh e suas dimensões: Noite estrelada 1889 (92x73cm), Auto-Retrato 1889 (60,5x50cm), Vaso com quinze girassóis 1888 (92,1x73cm).

⁷ O Museu *Boijmans Van Beuningen* é um dos museus mais antigos da Holanda. Formou-se pela coleção de arte do advogado Boijmans, deixada para a cidade de Roterdã em 1849. A aquisição da coleção Van Beuningen em 1958, deu ao museu a segunda parte de seu nome. O museu abriga uma coleção de pinturas, esculturas e objetos do cotidiano, gravuras e desenhos. O museu também organiza um programa diversificado de exposições temporárias ao longo do ano. (BOIJMANS VAN BEUNINGEN, 2020, p.1)

⁸ No texto explicativo no website do Museu, a justificativa da mostra é acompanhada por um vídeo com os bastidores da mostra, equipe e o empenho para a grandiosa produção. No original: "Art can offer us comfort and help us to put things into perspective, and it can also show us the unpredictable and fickle nature of human existence". (BOIJMANS VAN BEUNINGEN, 2020, p.1)

porém o pouco tempo de formulação, cujo olhar para o acervo é apropriado mas exige pesquisa, reflexão e tempo de introspecção, situação que aparenta discurso indiretamente mercantil.

Na exposição explora-se a temática ampla da relação do homem com a natureza, num diálogo entre a coleção e obras de artistas contemporâneos selecionados pelo artista e curador Ted Noten, entre nomes conhecidos do público outros menos⁹. Com objetivo de abordar a tensão entre as forças da natureza e a humanidade, o museu exige dos visitantes o uso do carro elétrico, e caso este não tenha o seu próprio pode alugar de um representante local e um dos patrocinadores do evento, Breeman BMW & MINI, com direito a um breve treinamento para dirigir antes de adentrar o espaço expositivo. A arte e a cultura servem de apoio para que a marca associe sua imagem ao museu, a temática ambiental e a energia limpa, além dos valores à produção artística, ao patrimônio humano e natural, associa-se a urgência do momento atual em catástrofes climáticas, pandemia e genocídio de minorias e etnias mundo afora. O visitante pode fazer o tour sem o automóvel, em um percurso paralelo aos carros. Ampliar as imagens em formato outdoor como nas publicidades e propagandas disseminadas em estádios e grandes eventos é a estratégia anunciada para atrair o grande público, o tempo de preparo e execução segue a lógica do momento elaborado em 4 semanas, enquanto muitas exposições programadas por museus, com catálogos e montagens internacionais levam em torno de 3 anos do planejamento até sua inauguração.

O mesmo museu acaba de inaugurar uma nova sede chamada *Depot*, com projeto arrojado do escritório holandês MVRDV, em que a reserva técnica, local usado para acomodar a coleção do museu, está armazenada em espaço acessível ao público. Iniciativa pioneira, de um lado valoriza a coleção e possibilita uma espécie de museu depósito, com toda infra-estrutura dos museus tradicionais, em espaço interno

⁹ Os artistas participantes que estão na coleção permanente do museu e selecionados são: Ted Noten, Oskar Kokoschka, Bas Jan Ader, Melanie Smith, Paul McCarthy, Bruce Nauman, Ugo Rondinone, Cyprien Gaillard, Joep van Lieshout, Wieki Somers and Jim Shaw, and installations by Bas Princen, Trinton Doyle Hancock, Anselm Kiefer, Olaf Nicolai and Marijke van Warmerdam.

organizado por grandes vitrines com rotação temporária das obras exibidas e visitas guiadas. No edifício de fachada inteiramente espelhada e forma circular, abriga no seu último andar um mirante para a cidade com serviço de restaurante. De um lado o museu promove e vincula ações de seu acervo ao espetáculo contemporâneo, se valendo de atratores de público com inovações em sua infraestrutura e espaços expositivos. A ação da visita *drive-thru* corrobora neste sentido, ao manter o público próximo e dentro do museu, não importa como, a pé ou de carro. De um lado aproxima discurso e proposta temática aos interesses e patrocinadores.

O DRIVE-THRU EM SÃO PAULO

Em São Paulo, o evento *DriveThru.Art* inaugurou a modalidade no Brasil em um antigo galpão industrial na Vila Leopoldina, organizado pelo galerista e curador Luis Maluf em parceria com os donos do local chamado ARCA. O espaço recebeu painéis, fotos e vídeos de 18 artistas jovens representados pela galeria, justificado por reunir temas sociais atuais diversos como representatividade de mulheres negras, a questão indígena, gênero e a preservação do meio ambiente. Segundo o curador, ao "trazer as ruas da cidade para um galpão monumental", explica na página oficial do evento, ele "oferece um presente para a cidade". (MALUF, 2020, p.1). Neste caso, o acesso é permitido por meio de reserva e pagamento de entrada, e assim fica a questão: qual tipo de "presente" para a cidade seria? Embora no texto curatorial haja uma tentativa em resgatar o "poder social da arte", e sua finalidade que "nos torna humanos" (MALUF, 2020, p.1), parece que o resultado da proposta não representou grandes emoções ao público que visitou e relatou sua experiência. Na Vila Leopoldina a única possibilidade da visita à mostra seria por meio do automóvel próprio ou do evento (sem a exigência de um veículo "verde", ou elétrico como na Holanda). Se o propósito da exposição é o resgate do poder social da arte, em que medida há alguma ação engendrada para acionar tal "poder"? Estar em frente a obra ou passar por ela de dentro do carro, bastaria? Quais razões para justificar emergência em passar por obras de artistas em espaço e tempo controlados? O que dizem as empenas da cidade cobertas por intervenções de artistas ao motorista ou pedestre

que as estruturas da versão *Drive-thru* não comunicam? Seria um "condomínio fechado" das livres e espontâneas manifestações públicas?

Outro ponto diverso das demais exposições, em São Paulo optou-se pelo formato padronizado das telas em tamanhos iguais, cerca de 10m de largura, próxima às dimensões de um outdoor, estavam dispostos no local, com pé direito de 16 metros, enfileirados acompanhando a modulação das colunas do galpão. Indagamos a escolha do formato homogêneo e padronizado, em que pese a justificativa oficial, o tempo reduzido de elaboração e organização, seriam artistas selecionados exclusivamente representados pela galeria que promove o evento? Aos artistas, a encomenda formatada em curto prazo de tempo seria condizente com pesquisas e processos próprios? Ou necessidade em responder a demanda autoritária de mercado? Ao se valer de desenho modulado excessivamente ortogonal e seriado, em imagens coloridas e pulsantes, porém distante da intenção de nos humanizar, aproximam o público ou mais se parece com um "estranho depósito de outdoors", como definido pela jornalista em relato sobre visita (BALBI, 2020, p.1).

Aspecto comum entre todas as mostras é a corrida contra o tempo, contradizendo a ideia de uma desaceleração da vida gerada pela pandemia, os eventos contabilizam tempos recordes de 3 semanas desde a concepção, produção e montagem, além daquele permitido para permanência ante cada obra. O pouco tempo de elaboração é o motivo justificado pelos organizadores de São Paulo para padronizar os formatos das imagens, o que não ocorreu com o museu Holandês, preservadas as particularidades de cada caso, lá uma instituição museal e aqui uma galeria, as três semanas de trabalho e o local permitiram uma dinâmica espacial diversa, com obras em diferentes formatos, esculturas, telas e instalações, em materiais e disposição muito mais variada e dinâmica, capaz de atrair mais do que a monótona e homogênea versão do pátio paulistano. Em ambos os casos, os carros têm obrigatoriamente que percorrer em um sentido único, com tempo cronometrado para cada parada. Neste sentido a experiência se aproxima da frustração: "O fordismo da coisa, com o perdão do trocadilho, acaba frustrando quem anda saudosos de um museu". (BALBI, 2020, p.1)

Sobre a mostra de SP, em nenhum momento os curadores e organizadores fazem referência ao contato do corpo e com o espaço. A mostra e o suporte foram elaborados para a visão do automóvel, e isso parece não interferir na percepção do público. Nos demais casos analisados anteriormente, em todas as situações os curadores admitem a perda da percepção das relações entre obra, corpo e espaço, e de alguma forma sinalizam alternativas. Ou seja, o veículo é uma opção e não uma condição. Nestes casos, o carro é a proteção, embora o tom publicitário anunciado como uma nova forma de consumir arte, explique determinada aproximação entre fruir e consumir. Outro aspecto a notar nos textos das exposições é a recorrência dos organizadores que "presenteiam" a população com seus gestos generosos e "humanos". Retomamos a reflexão de Didi-Huberman sobre as relações entre artista e mecenas, a devoção de um e a onipotência e gesto generoso do comprador/patrocinador.

Se de um lado assistimos à tentativa de trazer manifestações de rua para um galpão fechado de acesso controlado, por outro assistimos a movimentos opostos, de modo a ampliar a escala de intervenção na cidade e defender o papel social da arte de rua como os grafites e murais. Das mensagens e imagens dos muralistas mexicanos aos muros da cidade de Filadélfia nos EUA, passando pelos murais figurativos e abstratos da arquitetura moderna, em painéis internos e externos, em grandes empenas, o painel público, o desenho em grandes dimensões e o grafite são da ordem da apreciação da escala urbana e pública.

O festival *Na Lata*, recentemente anunciado, reúne 15 artistas na região do Largo da Batata, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, para criar um grande museu a céu aberto (VIEIRA, 2020, p. 1). Muitos apreciam as obras do carro, e muitos estão caminhando pelo bairro, um *drive-thru* corriqueiro inserido no cotidiano dinâmico na urbanidade. Neste caso, o circuito é livre, sem sentido único estabelecido e nem tempo cronometrado para apreciação. O controle é do indivíduo e do seu aprisionamento temporal, o tempo do semáforo vermelho, da parada obrigatória do ponto de ônibus, de um devaneio ao olhar para cima. As empenas são observadas de todos os ângulos, podem emocionar ou não, mas são públicas, livres e democráticas.

Olhar para estes eventos à luz das instâncias que promovem arte contemporânea, a pesquisa e produção de conhecimento parece a mais comprometida, devido ao curto tempo de pesquisa e elaboração, configurando evento mais voltado ao "consumo" do que a fruição, embora sinalize o esforço do museu holandês em alinhar tema a coleção selecionada. Da mostra estadunidense, destaca o movimento comunitário e o contato com objetos reais e tangíveis. Das projeções da mostra imersiva Van Gogh, a presença corporal do indivíduo, como condicionante de fruição é ressaltada, ou seja, aponta que o invólucro do automóvel é alternativo e reduz a vivência almejada pela mostra, declaradamente temporário para adiantar o acesso do público e a arrecadação de recursos por meio da venda de ingressos a exposição. No caso da Holanda o discurso da curadoria se alinha ao modo espetacular de envolver carros elétricos (merchandise) e um show com objetos e adaptações em espaços amplo, permite o automóvel como uma bandeira atrativa da novidade pela proteção e uso de veículos elétricos (limpos), mas não dispensa o passeio e fruição do pedestre. Em São Paulo a instalação padroniza obras criadas para o evento que não destaca um tema ou eixo curatorial, inclui jovens artistas em linguagens contemporâneas diversas, mas engessa em espaço industrial o despojamento das imagens e padronizando dimensões e suporte das imagens. Na mesma cidade, iniciativas integradas à malha urbana exploram grafites e murais, feitos por jovens artistas em empenas de edifícios, ampliando a visibilidade para o automóvel e pedestre, em tempos livres de apreciação condicionadas pelos fluxos urbanos.

CONSIDERAÇÕES

A observação da cidade pelo automóvel é tarefa rotineira para aqueles que habitam cidades cujos meios de transporte coletivo são precários e o privilégio é dado ao automóvel, mesmo em relação a mobilidade do pedestre e do ciclista. O automóvel além da sua função mobilidade deflagra status e condição social, e agora durante a pandemia reveste-se de outra roupagem, aderindo a função de cápsula sanitária escudo protetor dos males e vírus entranhados na atmosfera urbana. Enquanto o confinamento escancara disparidades e abismos socioeconômicos entre a população, determina também a urgência e necessidade

de espaços urbanos e públicos para receber de forma digna os habitantes da cidade e proporcionar hábitos rotineiros como caminhar, estar e contemplar a vida a céu aberto. Ao propor ações em espaços públicos e urbanos abertos a arte parece muito mais alinhada ao momento e seu papel contestador, contemplativo e transformador, do que o adestramento de manifestações em espaços enclausurados em dimensões e escalas vultuosas para maravilhar o público dentro de suas cápsulas. Nos Estados Unidos a mostra *Drive-By ART* se aproxima das relações humanas de vizinhança e o automóvel é o meio para circular, devido a escala das distâncias dos subúrbios americanos desde sua concepção. Nas iniciativas do evento *Gogh by Car (Canadá)*, e do *Boijmans Ahoy drive-thru Museum (Holanda)*, o automóvel é uma opção que não exclui o andar e o percorrer com suas próprias pernas, enquanto *DriveThru.Art (São Paulo)* oferece unicamente o carro em espaço de grandes dimensões, que poderia sim contemplar o caminhar, mais se aproximando de uma estratégia de marketing e novidade em tempos de pandemia. No caso de São Paulo, um presente para a cidade estaria muito mais coerente com iniciativas que pudessem repensar os espaços públicos urbanos, por meio das livres manifestações artísticas, do que um espaço privado, controlado e uniformizado por telas em grandes dimensões. Observamos em determinados discursos e propósitos dos organizadores e curadores distância da realidade e ações propostas. Se de um lado observam-se manifestações e ações que aproximam e articulam vizinhanças em ações comunitárias, por outro o apelo comercial pela novidade e pelo consumo sobrepõe qualquer dimensão emancipatória ou transformadora das manifestações artísticas. No tripé que sustenta e ordena o sistema da arte contemporânea, parece claro o desequilíbrio manifesto em mostras que se dedicam exclusivamente ao mercado e promoção do consumo, mascarados por temas atuais, polêmicos e relevantes para o debate social, sem necessariamente promover reflexões ou até mesmo incentivar a produção do conhecimento.

BIBLIOGRAFIA CITADA

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem. São Paulo: Ed. 34; 2013.

VASARI, G. TORRENTINO, L. et al. (ed.). Vidas dos artistas. São Paulo: WMF Martins Fontes; 2011. Título original: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*.

VENTURI, R. BROWN, D. S. e IZENOUR, S. Aprendendo com Las Vegas. São Paulo: Cosac Naify; 2003.

Fontes eletrônicas e sites

BALBI, Clara. Mostra de arte exclusiva para carros é boa pedida para famílias entediadas. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 21 jul. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/mostra-de-arte-exclusiva-para-carros-e-bom-pedido-para-familias-entediadas.shtml>. Acesso em: 11 ago. 2020.

BOIJMANS VAN BEUNINGEN Art Museum. Website Oficial do museu. Roterdã, Holanda. Disponível em: <https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/boijmans-ahoy-drive-thru-museum>. Acesso em: 10 out. 2020.

DICIONÁRIO, Cambridge. Dicionário online. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org>. Acesso em: 15 ago. 2020.

FOLHA DE S. PAULO. Na Vila Leopoldina, exposição aposta no formato *drive-thru*. 16 jul. 2020. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2020/07/na-vila-leopoldina-exposicao-aposta-no-formato-drive-thru.shtml>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MALUF, Luis. Arte em circuito vida em movimento. 2020. Disponível em: <https://www.drivethru.art/exposicao>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MANNING, James. *A drive-in Van Gogh exhibition is opening in Canada. Gasp at immersive digital sunflowers from the safety of your car. Time out*. Disponível em: <https://www.timeout.com/news/a-drive-in-van-gogh-exhibition-is-opening-in-canada-051420>. Acesso em: 11 ago. 2020.

NEW YORK TIMES, *Chris Burden*. 05 maio 2009. Disponível em: https://www.nytimes.com/slideshow/2009/05/03/arts/20090503-LAART-slideshow_index.html?searchResultPosition=3

STOWE, Stacey. Mostra de arte para carros transforma gramados e garagens em galerias 'Como mostrar empatia e solidariedade nessa nova era à qual falta solidariedade emocional?'. New York Times. 1 jun. 2020 Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/05/11/arts/design/drive-by-art-long-island.html>. Acesso em: 11 ago. 2020.

VIEIRA, Bárbara Muniz. São Paulo pretende criar maior museu brasileiro de grafite a céu aberto no Largo da Batata. 15 artistas nacionais e internacionais estão

criando simultaneamente 12 obras de 1ª edição do NaLata Festival Internacional de Arte Urbana. G1 São Paulo. 09 ago. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/09/sao-paulo-pretende-criar-maior-museu-brasileiro-de-grafite-a-ceu-aberto-no-largo-da-batata.ghml>. Acesso em: 15 ago. 2020.

WEST, Tanner. *A Rotterdam Art Museum is launching a Drive-Thru Art exhibition with works by Bas Jan Ader, Paul McCarthy, and others*. *Artnetnews*. 17 jul.2020. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/drive-thru-exhibition-netherlands-1895598>. Acesso em: 12 ago.2020.

Sites Eventos e locais citados

ARCA. Website do local. São Paulo, 2020. Disponível em: <http://arcaspaces.com/galeria/>. Acesso em: 10 out. 2020.

DRIVE-BY ART. Catálogo Exposição. 2020. Disponível em: <https://www.drive-by-art.org/wp-content/uploads/2020/05/Press-Release-Drive-By-Art.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020

DRIVE - THRU ART. Website oficial do evento. Disponível em: <https://www.drivethru.art/>. Acesso em: 10 out. 2020.

VAN GOGH, V. Website da exposição 2020. Disponível em: <https://vangoghexhibit.ca/its-safe-to-gogh/>. Acesso em: 10 out. 2020.



Experiência Sintoma Fresta no documentário “Les Glaneurs et la Glaneuse”, de Agnès Varda

***Experiencia Síntoma Grieta, en el documental
“Les Glaneurs et la Glaneuse”, de Agnès Varda***

***Experience Symptom Crack, in the
documentary “Les Glaneurs et la Glaneuse”,
by Agnès Varda***

Regina Lara Silveira Mello

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

Resumo

Neste filme a cineasta belga Agnès Varda percorre regiões de produção agrícola da França mostrando pessoas que colhem manualmente as batatas que sobram no campo após a colheita por máquinas da agroindústria e retorna a Paris, onde catadores colhem os restos das feiras livres da cidade. Trata-se de um documentário premiado, 2000, que exala o frescor da descoberta dos fatos pela sensação de espontaneidade no processo de criação, gerando, no entanto, profundas reflexões ao fruidor.

Palavras-Chave: Documentário. Catadores. Experiência. Sintoma.Fresta.

Resumen

En esta película, la cineasta belga Agnès Varda recorre regiones de producción agrícola en Francia mostrando a personas que cosechan manualmente las patatas sobrantes en el campo después de cosecharlas con máquinas agroindustriales y regresa a París, donde los recicladores cosechan los restos de los mercados libres de la ciudad. Se trata de un documental premiado, 2000, que rezuma la frescura del descubrimiento de hechos debido a la sensación de espontaneidad en el proceso creativo, generando, no obstante, profundas reflexiones en el espectador.

Palavras-Clave: Documental. Respigadores. Experiencia. Síntoma.Grieta.

Abstract

In this film, the Belgian filmmaker Agnès Varda travels through regions of agricultural production in France showing people who manually harvest the leftover potatoes in the field after harvesting by agribusiness machines and returns to Paris, where waste pickers harvest the remains of the city's free markets. It is an award-winning documentary, 2000, which exudes the freshness of the discovery of facts due to the sense of spontaneity in the creative process, generating, however, profound reflections to the viewer.

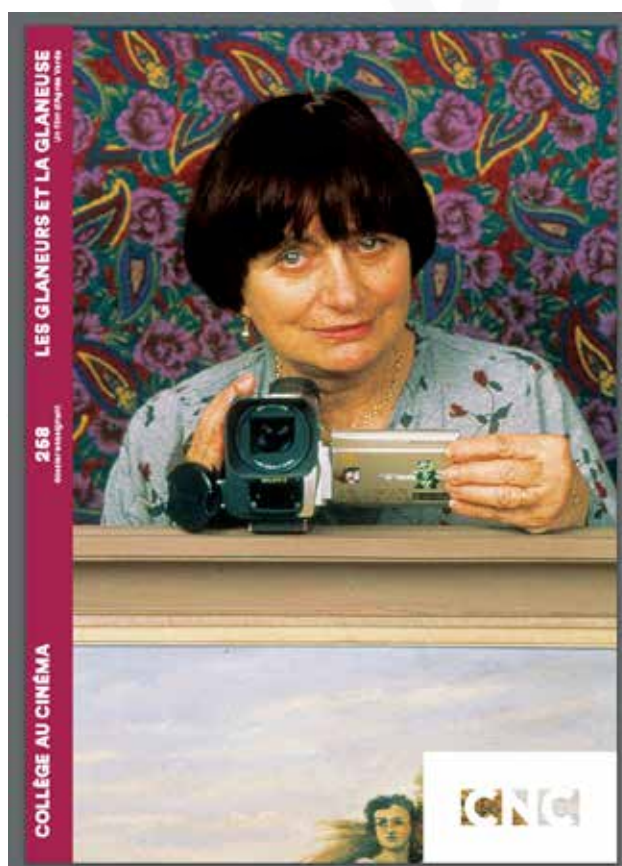
Keywords: Documentary. Collectors. Experience. Symptom. Crack.

RESENHA DO DOCUMENTÁRIO “LES GLANEURS E LA GLANEUSE”, TRADUZIDO NO BRASIL COMO “OS CATADORES E EU” DE AGNÈS VARDA

Ao assistir o filme “*Les Glaneurs et la Glaneuse*” as palavras Experiência, Sintoma e Fresta, expressas no tema convite à 10ª edição da Revista ARA FAU USP, se apresentavam a todo momento durante a “projeção”. A sessão “Doc & Vinho” foi promovida pela pesquisadora Sarah Yakhni, que se debruça há anos sobre a obra de Agnès Varda, e convidou ao debate a pesquisadora Suzana Oliveira Dias, também sensível e apaixonada pela obra da cineasta. Assistimos isolados, com antecedência, e brindamos ao encontro para debate por vídeo-conferência, cada um com sua taça de vinho em sua própria casa, como fez-se hábito necessário nestes tempos de pandemia e isolamento.

As reflexões aqui apresentadas são fruto deste impacto, da percepção desta obra incrível vista à luz dos conceitos que as palavras Experiência Sintoma Fresta, pensadas em tom de paridade, podem sugerir. O filme obteve grande repercussão,

foi premiado em muitos festivais¹ e oferece amplas possibilidades de pesquisa e reflexão em diversos temas, como questões de gênero, memória, psicanálise, envelhecimento, meio ambiente, reciclagem, globalização, além da linguagem cinematográfica, especialmente criativa neste documentário pouco menor que um longa metragem, com 82 minutos. Recomendamos, vale muito a pena buscar na internet em plataformas que o disponibilizam como a VIMEO e YouTube².



Agnès Varda na capa da revista do Centre National du Cinéma et de l'image animée.
Dossier enseignant n. 258.2019.

¹ O filme recebeu os seguintes prêmios: Seleção oficial no Festival de Cannes 2000, Prêmio Méliès de Melhor Filme Francês 2000, Prêmio da Academia Europeia de Melhor Documentário 2000, Prêmio do Público no Festival de Montreal 2000, Hugo de Ouro do Festival de Chicago 2000, Melhor Filme pelo Sindicato de Críticos Franceses 2001, Prêmio de Melhor Filme de Não Ficção do Sindicato de Críticos de Los Angeles e do Círculo de Críticos de Nova York 2001, Melhor Filme no Festival de Praga 2001. (Yakhni, 2011)

² Na ocasião em que assisti, as organizadoras do debate nos facilitaram enviando um link, porém ao ser publicada esta resenha o link certamente terá mudado, exigindo nova pesquisa.

Numa descrição rápida do roteiro, trata-se de uma viagem da cineasta Agnès Vardá pelo interior da França, percorrendo as regiões de produção agrícola, passando pelas batatas, um alimento básico muito simbólico na cultura francesa e belga, além do trigo, milho, maçãs, uvas, até retornar a Paris, onde mostra os catadores recolhendo do chão os alimentos perecíveis que não foram vendidos na feira livre, a chamada xepa no Brasil. A equipe vai de carro pelas rodovias entrando em pequenos vilarejos, parando para conversar com agricultores, produtores, donos de plantações e respigadores, pessoas que recolhem os restos das plantações após a colheita mecânica realizada pelas máquinas da agroindústria, num paralelo com a xepa da cidade, no campo ela seria a recolha das sobras das plantações.

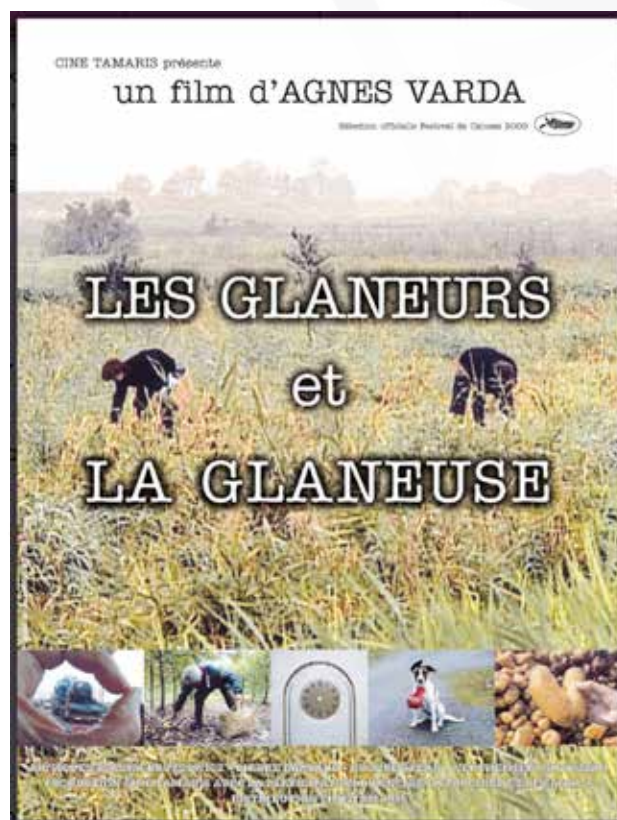
Assistindo ao filme percebemos que a tradução do título em português, “Os catadores e eu”, não define bem o significado de “*Les Glaneurs et la Glaneuse*”, ficando a meio do caminho. No Brasil associamos normalmente a palavra catador às pessoas que circulam nas cidades recolhendo lixo para reciclar, vendendo em cooperativas ou para uso próprio. O mais correto seria traduzir “*glaneur*” como respigador, aquele que respiga, que recolhe as espigas que sobram nos campos e reutiliza³. Porém pouco se conhece por aqui desta palavra, que também pode ter o sentido de segunda colheita, uma seleção como a própria cineasta sugere ao surgir em cena no seu apartamento em Paris, abrindo uma pequena valise com recordações de uma viagem que fizera ao Japão, manuseando e comentando uma a uma, como legendas faladas do seu museu íntimo, ao relembrar o significado particular de cada objeto recolhido. Neste momento Varda se qualifica como respigadora, se igualando aos respigadores em atitude; mas o uso do pronome eu no título, “Os Catadores e Eu” retira a cineasta deste grupo e a torna distante do ato de respigar. O mais próximo seria “Os Respigadores e a Respigadora”, como foi feito na tradução portuguesa do título, mas soaria muito estranho entre nós. Outra solução

³ **Res-pi-gar** (re- + espiga + -ar) verbo transitivo e intransitivo

1. Apanhar as espigas que ficaram por colher nas searas.

2. [Figurado] Apanhar aquém e além (ex.: respigar provérbios). = COLIGIR, COMPILAR “respigar”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/respigar>

possível para tradução o título no Brasil seria “Os Catadores e a Catadora”, ainda assim a diferença entre respigadores e catadores transparece ao longo do filme, revelando significados bem diversos.



Capa do DVD do filme “Les Glaneurs et la Glaneuse”, de Agnès Varda.
Distribuição Cine Tamaris, 2000.

EXPERIÊNCIA

O processo criativo de Agnès Varda não parece corresponder a um roteiro pré determinado, com cenas previstas para lugares específicos. Certamente há uma organização na produção e a equipe parece atuar em conjunto, surgindo ora na frente, ora atrás das câmeras em constante discussão com a diretora. Mas a sensação de improviso permanece e parece expandir o tempo, como se nos remetesse a travessia do desconhecido, numa viagem sem ponto ou momento de parada definidos, com a única certeza de que seremos surpreendidos. Experiência,

em alemão *Erfahrung* (erf-fahrung, s.f.), do verbo *fahren*, significa viajar, atravessar, dirigir, e do latim *experientia*, tentativa, prova, ensaio (Porto, 1978). A palavra experiência traz incorporada a ideia de alargar a nossa condição no mundo, pela tentativa e erro, sugerindo o tatear, viver e refletir sobre o vivido.” Como antes aludi no texto de chamada para este número da revista ARA FAU USP.

A viagem segue pelo olhar da cineasta, somos conduzidos e andamos juntos pelas estradas da França nestas regiões rurais, às vezes seguindo ou ultrapassando grandes caminhos que carregam e distribuem a produção agrícola. A cineasta viaja sentada no banco do passageiro da frente, no que nos parece um pequeno carro, vai fazendo um gesto com as mãos que sugere o possível enquadramento dos caminhos pela câmera; nos ocorre fantasiar que segura um astrolábio, aquele instrumento antigo que os navegadores usavam para traçar a rota pelos mares no período das grandes navegações.

Em determinado momento no meio do filme, Varda está filmando com sua pequena câmera enquanto caminha num campo; aparentemente termina a filmagem e solta a câmera pendurada em seu pescoço, que continua ligada filmando o chão enquanto a tampa da lente balança, por um bom tempo. Nós somos os olhos da cineasta, vemos através da lente e percebemos este esquecimento por tempo suficiente para transformar este objeto, a tampa da lente, em narrador, quase um personagem autônomo. Naquele momento um objeto corriqueiro, reconhecível pelas pessoas que têm o costume de fotografar, assumiu a condução da história, caminhamos juntos até ela se dar conta do esquecimento. Este trecho poderia ter sido retirado na edição do documentário, mas foi mantido ao som de jazz, como metáfora do trabalho conjunto olho humano/lente, feito também de aproveitamentos do acaso, do acolhimento de imprevistos que nos trazem a realidade de volta, para o chão filmado enquanto caminhado. Deparar-se com o acaso é inerente ao experimentar, percebido como algo que não controlamos.

SINTOMA

Como ponto de partida da viagem, inspiração, ou motivação inicial, logo no início é mostrada uma página no dicionário em que a palavra “*glaneur*” aparece ilustrada pelo famoso quadro de Jean-François Millet (1814-1875), “*Le glaneuses*”(1857), que se encontra atualmente no Musée d’Orsay em Paris⁴. Ali aparecem três mulheres camponesas num imenso campo de trigo mostradas nas três fases da respiga: a primeira, da esquerda para a direita, procura as sobras, a segunda às recolhe e a terceira parece amarrar o feixe. Esta sugestão de movimento das *glaneuses*/catadoras aproxima-se da narrativa cinematográfica, pois há uma ação demonstrada no quadro, e este é reciprocamente mostrado no filme, permitindo uma citação anacrônica, entre duas obras artísticas em tempos diferentes. O gestual, de reclinar o corpo para realizar a colheita é repetido durante todo o documentário, iniciando com a primeira catadora de batatas entrevistada, filmada exatamente nesta mesma posição das catadoras do quadro, e repetida na cidade com os catadores das feiras livres.

O sintoma na história da arte, segundo Georges Didi-Huberman (2013) representa as marcas da sobrevivência da imagem, que retorna sempre como um fantasma em épocas distintas, percorrendo o tempo como memória fluida, indicando repetições dos *páthos* vistos e percebidos de maneira distinta, conforme mudam os olhares e a realidade. As formas cristalizadas na obra de arte refletem o tempo vivido, corporificado, relacionado a tensões sociais de determinado momento, que retornam constituindo linguagem a ser compreendida pelos sintomas, indícios estéticos oferecidos à fruição ou à crítica.

É interessante notar as origens das reflexões do autor, que o ajudaram a configurar o conceito de sintoma, se afirmam em grande medida no gestual, apontado em diferentes obras como indício de sobrevivência da imagem. Ao analisar o tempo dos

⁴ MILLET, Jean-François. *Le Glaneuses*. https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=2110&cHash=8ac69a292b. Acesso em 10 set. 20.

fantasmas segundo Aby Warburg, Didi-Huberman descreve os primeiros estudos do médico e cientista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893) sobre a histeria em mulheres, que apontava como um dos sintomas da doença as contorções corporais ou movimentos ilógicos, segundo o padrão sugerido por esculturas da antiguidade grega. Charcot influenciou diretamente o pensamento de Sigmund Freud (1856-1939), que o contestou na elaboração de suas teorias, mas estas observações do gestual certamente contribuíram a compreensão da subjetividade do sintoma.

O sintoma na medicina refere-se à informação que o paciente oferece ao médico para o diagnóstico da doença, seja descrita verbalmente, expressa corporalmente, tudo o que deva ser entendido como indício, sinal ou traço. Por extensão, ao resgatar o gesto de reclinar o corpo a frente para catar batatas no campo, ou restos de alimentos nas feiras da cidade, repetido tantas vezes no filme por mulheres e homens, Varda o inscreve também como um sintoma da sociedade doente, que mantém uma multidão invisibilizada a espreita, fora do sistema de produção e consumo, sobrevivendo das sobras.

BASEADO EM FATOS REAIS

Parece incompatível a recriação de fatos num documentário, que a princípio revela sempre a verdade nua e crua, sem montagens ou artifícios que retirem a credibilidade da cena. Mas com Agnès Varda isto é possível sem que duvidemos, por um segundo, da verdade dos fatos. Ao passarem por uma plantação de maçãs é mostrada uma cena em que a cineasta fala sozinha enquanto colhe e come frutinhas sob uma árvore, ruminando o fato de que numa colheita de 3 hectares de maçã, 10 toneladas ainda ficam por apanhar; e naquela plantação onde estavam, o proprietário proibiu a ação dos *glaneurs*, sem motivo aparente.

Caminhando na sequência por uma plantação de milho, ela encontra um juiz de direito, trajado como tal, com livros abertos nas mãos e faz uma consulta, numa posição de respeito como quem consulta um oráculo: os catadores tem direitos legais? - Sim, responde o juiz! Na França, desde o século XIV o catador que entrar numa propriedade particular após a colheita para praticar a respiga, seja por

necessidade ou por prazer, não será preso, pois é seu direito legal re-colher o alimento. Muitos proprietários rurais permitem a respiga, incorporada como algo bom para a limpeza do terreno, para evitar acúmulos e desperdícios; a figura do catador não é vista como pedinte ou mendicante, é uma atividade social regular. O juiz aparece ali evidentemente fora do seu espaço real de trabalho, no meio da plantação, agindo como um espantalho as avessas que defende o direito do catador dos urubus proprietários de terras que não permitem sua atividade. Quando a equipe retorna a Paris para conversar com os catadores urbanos, uma juíza também aparece no fim de feira, formalmente trajada, para reafirmar que ali também os direitos do catador são garantidos por lei, e além de alimentos re-colhidos, retirar móveis e objetos de dentro de contêineres de lixo na rua também é uma atividade legalmente protegida na França.

Em certo momento do filme a cineasta vai ao Museu de Beaux Arts d'Arras, e mostra uma obra de Jules Breton(1827-1906) em que uma catadora aparece com um feixe de trigo recém colhido sobre os ombros, numa posição altiva, orgulhosa, fitando o observador. Varda se coloca na frente do quadro sobre um banquinho (a cineasta é de estatura bem pequena), na mesma posição com o feixe de trigo nos ombros e fitando o observador; neste momento os funcionários do museu estendem um lençol entre a cineasta e o quadro e é feita uma foto, em seguida ela deixa cair o feixe de trigo e aparece segurando uma câmera filmadora: uma cena especialmente montada para dizer que o ofício da catadora de trigo é agora o ofício da catadora de imagens.

FRESTA

Chegando a Paris a cineasta percorre feiras nos arredores de algumas grandes estações de metrô, vendo e conversando com os que catam nas ruas, que pegam alimentos crus, pacotes abertos, vez ou outra algo mais interessante e guardam em suas sacolas, como se fizessem compras sem dinheiro. Até chegar a um homem franzino, aparentando uns 40 anos, que pega diretamente do chão e come imediatamente, numa atitude que causa estranheza pois não os lava, apenas seleciona e remove a sujeira aparente. Entrevistado, conta que é vegetariano, formado em biologia, fez mestrado e já trabalhou em Universidade, mas deixou o

emprego por opção própria, e tem, no momento da gravação, o ofício de vender jornais na rua. Argumenta que ganha pouco e paga aluguel, então recorre às ruas para se alimentar, conhece e seleciona bem o alimento que recolhe, o que lhe permite manter uma alimentação equilibrada com proteínas e carboidratos, sendo o pão o único alimento que compra. Intrigada, a cineasta o segue depois da xepa da feira e chega a uma sala escondida entre armazéns da estação do metrô, e o encontra dando aulas de francês aos refugiados africanos. O professor escreve numa lousa enquanto os alunos com cadernos estão em mesas anotando; há um entra e sai constante que parece não atrapalhar a aula. Ao conversar com a cineasta, explica que não há pré-requisitos para assistir as aulas, os alunos podem entrar e sair à vontade, ele vai elaborando o conteúdo da aula conforme o grupo que está ali naquele momento, com o objetivo de ensinar a ler e escrever na língua francesa.

Ao final Agnès Varda viaja a *Villefranche-sur-Saône*, uma cidade a 400 km a sudeste de Paris, onde está o quadro “*Les glaneuses fuyant l’orage*”(1857), “As catadoras fugindo da tempestade”, de Hédouin (1820-1889). Ela consegue que o quadro seja retirado da reserva e levado ao exterior do museu para ser filmado. Durante a cena bate um vento forte que balança a tela e faz voar os cabelos das funcionárias do museu que o seguram, atualizando a ação registrada no quadro, pois parece uma cena real que estaria acontecendo naquele momento. Ao reafirmar o ato de respigar nas cenas finais do filme, a cineasta reitera sua concepção de arte como fresta iluminadora da realidade, neste filme que aponta uma parte da população normalmente despercebida ou ignorada, pela ação humana invisibilizada.

Trazendo à nossa realidade, pensando na cidade de São Paulo, onde estaria esta população urbana em tempos de isolamento proposto pela pandemia do COVID 19? Sem feiras livres, portanto sem restos; sem trânsito, portanto sem esquinas com faróis de trânsito. As pessoas que puderam se recolheram em casa, as ruas ficaram vazias; a população invisível transbordou nas calçadas, como se tivesse escapado pelas frestas em rompimentos do tecido social, mas não havia quem as olhasse. Ainda veremos ecos deste momento espelhados na arte, refletindo e mediando a experiência do tempo presente.

O tempo presente se confunde com o ano de 2000, quando o filme foi feito, porém o assunto tratado revela impressionante atualidade, com indicações de permanência num futuro próximo, pós-pandemia, apresentando situações que dependem do esforço humano para uma mudança da sociedade, ainda pouco perceptível nos dias de hoje. É factual, bem real como se espera dos documentários, mas deixa no ar frestas que nos iluminam, tocando na questão essencial da sobrevivência do ser humano, de maneira leve, fluida e profunda.

BIBLIOGRAFIA CITADA

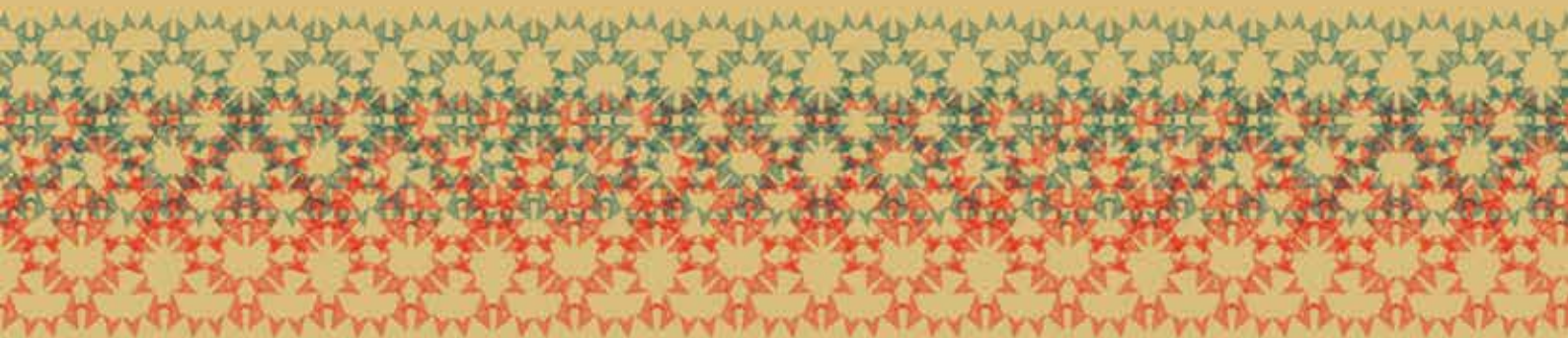
YAKHNI, Sarah. *Cinensaio de Varda: o documentário como escrita para além de si mesmo*. Tese (Doutorado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

Fontes eletrônicas e sites

RAMAIN, Paola. *258 Dossier* Disponível em: *ensignant*.https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/dossiers-pedagogiques/glaneurs-les-et-la-glaneuse-dagnes-vara_1036249>. 21 ago 2019. Acesso em 20 ago. 20.

MILLET, Jean-François. *Le Glaneuses*. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2110&cHash=8ac69a292b. Acesso em 10 set. 20.

ARTIGOS/ENSAIOS





Casa Niemeyer Digital: uma jovem coleção universitária de arte contemporânea nas redes sociais

***Casa Niemeyer Digital: una joven colección
universitaria de arte contemporáneo
en las redes sociales***

***Digital Niemeyer House: a young
contemporary art university collection
in social media***

Ana Avelar

Universidade de Brasília, Brasília, Brasil, anacandidaavelar@gmail.com

Victor Zaiden

*Goethe-Universität Frankfurt am Main e Städelschule, Frankfurt am
Main, Alemanha, victorzaiden@gmail.com*

Samara Correia

Universidade de Brasília, Brasília, Brasil, samaracorreia@gmail.com

Resumo

Refletimos sobre as estratégias de construção do lugar digital para a Casa Niemeyer ao criar-se um programa de atividades educativas do museu universitário na esfera digital, dado o fechamento temporário diante da pandemia de SARS-CoV-2. As atividades procuraram agenciar a coleção de arte contemporânea "Triangular", formada por artistas brasileiros de diversas gerações, em 2019, nas redes sociais.

Palavras-chave: Casa Niemeyer. Museu universitário. Redes sociais. Arte contemporânea. Digitalização do acervo.

Resumen

Reflexionamos sobre las estrategias de construcción del local digital para la Casa Niemeyer mediante la creación de programa educativo al museo universitario en la esfera digital, ante el cierre temporal ante la pandemia SARS-CoV-2. Las propuestas mediaron la colección de arte contemporáneo "Triangular", formada por artistas brasileños de diferentes generaciones, en 2019, en las redes sociales.

Palabras-clave: Casa Niemeyer. Museo universitario. Redes sociales. Arte contemporáneo. Digitalización de la colección.

Abstract

We reflect on the strategies of building a digital space for Casa Niemeyer by creating a program of educational activities for the university museum in the digital sphere, given its temporary closure in face of the SARS-CoV-2 pandemic. The activities sought to explore aspects of the contemporary art collection "Triangular", formed by Brazilian artists from different generations, in 2019, on social media.

Keywords: Niemeyer House. University museum. Social media. Contemporary art. Collection digitalization.

INTRODUÇÃO

O processo de formação, exibição e difusão inicial da coleção de arte contemporânea *Triangular: arte deste século*, primeira coleção da Casa Niemeyer da Universidade de Brasília (UnB), aconteceu entre agosto de 2019 e agosto de 2020. Neste artigo, temos o objetivo de analisar, em perspectiva teórica, os processos de transformação do programa de atividades educativas da exposição do espaço físico para o digital, demandado pela necessidade de fechamento temporário da Casa Niemeyer, dadas as medidas de contenção da pandemia de SARS-CoV-2. Essas atividades procuraram difundir e agenciar um acervo de mais de 180 obras de 121 artistas visuais e coletivos estabelecidos no país, pertencentes a diferentes gerações, regiões e realidades sociais, que doaram trabalhos das mais diversas mídias contemporâneas à coleção das mais diversas mídias contemporâneas. Buscamos construir aqui uma reflexão acerca da estratégia de curadoria compartilhada adotada pela equipe de produção, que trabalhou para ativar a coleção e contribuir para a constituição da fortuna crítica sobre obras e artistas.

As atividades se deram ao mesmo tempo em que os espaços virtuais passaram a ser enormemente demandados a suprirem a necessidade de readequação dos processos de trabalho em quase todos os segmentos da vida em sociedade, o que não foi diferente com os espaços museais, muitos dos quais com incipiente presença on-line

até então. Nesse contexto, as redes sociais da Casa Niemeyer foram expandidas e tiveram suas propostas complexificadas ao longo dessa experiência de isolamento social e dilatação dos contatos em ambiente virtual, contribuindo para a democratização do acesso às atividades educativas ligadas à coleção. Cabe destacar que se formou um laboratório para o desenvolvimento dessa construção da presença digital, estabelecendo um espaço experimental que foi amadurecendo conforme as respostas do público e a adesão de artistas às propostas colocadas.

As diretrizes para a coleção do museu universitário foram estabelecidas à luz do pensamento de Ana Mae Barbosa, arte-educadora, professora e ex-diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Sua “proposta triangular” de ensino da arte, na qual Barbosa (2010) sustenta que a aprendizagem em arte deva ser realizada na interseção entre conhecer a história da arte, o fazer artístico e a leitura de obras de arte, orientou o processo de trabalho. A autora qualifica o chamado “pensamento presentacional” como aquele que absorve informações através de imagens, sendo a produção de arte um elemento chave à compreensão da criação de imagens, mas insuficiente para sua leitura e crítica de modo geral, por isso a necessidade de consubstanciação da prática com a história e a crítica no ensino (BARBOSA, 2010, p. 34). O norte propiciado pelo estudo de Ana Mae foi acompanhado da provocação feita pela curadoria na ocasião dos convites de doação às e aos artistas: foi sugerido que pensassem em obras representativas de seu trabalho para compor uma coleção pública e universitária, situada na capital federal, entendendo que se tornariam patrimônio para gerações de futuros estudantes.

Para além dos aspectos que marcam a coleção *Triangular*, entendemos que sua natureza deva ser contextualizada na cartografia dos acervos públicos de arte contemporânea do Distrito Federal, uma vez que sua existência precede o início da pandemia e certamente o excederá. O conhecimento sobre a realidade local enfatiza a lacuna existente no Distrito Federal quanto a um espaço público de formação em arte com coleção própria e que esta esteja de fato disponível para ser pesquisada cientificamente, bem como apresentada para outros públicos.

COLEÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO DISTRITO FEDERAL: UMA CARTOGRAFIA

De acordo com dados da plataforma “Museusbr”, gerida pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), estão registradas 81 instituições no Distrito Federal que se qualificam como museológicas, sendo que destas, apenas 9 estão incluídas na temática de “Artes, arquitetura e linguística”. Ao buscarmos por esse dado, na mesma plataforma, isolando o Brasil por regiões, temos que o Centro-Oeste, com 28 museus nessa categoria, só fica à frente da região Norte, com 13. Em primeiro lugar está o Sudeste (220), seguido de Nordeste (104) e Sul (65). No contexto do Distrito Federal, a busca apresentou o Museu de Arte de Brasília (MAB), Espaço Cultural Marcantônio Vilaça, Espaço Cultural do INSS, Museu Nacional, Caixa Cultural Brasília, Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL/UnB), Museu Virtual de Brasília, Museu Itinerante do Piano e o Museu Histórico e Artístico de Planaltina. Outras instituições que reconhecidamente possuem acervos de arte, mas não constam da lista, são o Banco Central do Brasil e o Museu do Centro Cultural do Banco do Brasil (Museu BB).

A coleção do Banco Central é formada por 554 itens, em sua maioria pinturas e gravuras de artistas brasileiros ou radicados no país, ressalvadas algumas exceções como o espanhol Salvador Dalí e o colombiano Santiago Cárdenas, sendo menor a presença de artistas contemporâneos. A formação deste acervo teve início na década de 1970 como fruto de liquidação de dívidas de bancos privados que mantinham posse das obras. Situação semelhante pode ser verificada nos acervos do Centro Cultural do Banco do Brasil, que possui cerca de 76 obras organizadas pensando um percurso da arte brasileira no século XX com destaque para o modernismo, e da Caixa Cultural, cuja extensão e abrangência não são conhecidas. A ausência de um programa de digitalização dessas duas últimas coleções é um importante fator limitante de seu conhecimento.

O Museu de Arte de Brasília (MAB) possui coleção cuja trajetória de formação não se deteve exclusivamente sobre a musealização de arte contemporânea, sendo notória a presença de artistas locais situados em outras leituras como a arte dita popular,

conforme apontou Oliveira (2009)¹. Como descrito por Guimarães (2019)², com o embargo da sede do MAB em 2008, seu acervo de cerca de 1300 obras foi transferido ao Museu Nacional do Conjunto Cultural da República “Honestino Guimarães” e atualmente aguarda a finalização das obras de reabertura de sua casa original. Conhecido como Museu da República, foi aberto ao público em 2006 para abrigar sobretudo exposições temporárias, além de cuidar da preservação e da difusão do acervo do MAB.

Já o Museu Histórico e Artístico de Planaltina, o Espaço Cultural Marcantônio Vilaça e o Espaço Cultural do INSS dedicam-se predominantemente à preservação de objetos ligados à memória institucional e registros históricos, ainda que eventualmente possam receber mostras temporárias com acervos exógenos.

Por último, é preciso que nos atenhamos à Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL/UnB), que compõe a Diretoria de Difusão Cultural da UnB juntamente com a Casa Niemeyer, abrigando a coleção desta em sua reserva técnica. Fundada em 1987, a CAL/UnB possui acervo marcadamente eclético constituído ao longo de 30 anos. O acervo é composto por cerca de 2500 itens distribuídos em 7 coleções, que guardam objetos de cultura material de povos indígenas brasileiros, séries de produções enquadradas na cultura dita popular oriundas de diversos países latino-americanos, além de coleções de arte moderna e contemporânea. Com ênfase no papel como suporte estão nomes como Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Alfredo Volpi e Athos Bulcão, assim como artistas que se notabilizaram no campo da gravura como Milan Dusek, Maciej Babinski e Léo Dexheimer. Destacam-se também a arte postal de Paulo Bruscky e impressões isoladas de Oscar Niemeyer, Fayga Ostrower e Marcelo Grassmann. Contém menor

¹ Emerson Diionísio Gomes de Oliveira é professor associado do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, e professor consorciado do Curso de Museologia, na mesma universidade, tendo sido editor das revistas *Museologia e Interdisciplinaridade* (2012-2016) e *VIS* (2015-2016). Atualmente é editor da Revista *MODOS*. Lidera o Grupo de Pesquisa *Musealização da Arte: poéticas em narrativas* (UnB/UFBA) e suas produções na área de museologia são referenciadas em pesquisas sobre colecionismo no Brasil e, mais especificamente, na região centro-oeste.

² A arquiteta Maíra Guimarães desenvolveu pesquisa inédita sobre o Museu de Arte de Brasília, levantando fontes primárias nunca antes reunidas sobre o assunto.

número de pinturas, esculturas, objetos e, declaradamente, um número ainda incipiente de trabalhos em novas tecnologias como o vídeo (UnB, 2016, p. 147). Até a formação da *Triangular*, esta era a única coleção de arte da Universidade disponibilizada aos estudantes para pesquisa, curadoria e musealização.

Formada essencialmente por doações, ora no âmbito da realização de eventos, ora por meio de ações pontuais, a coleção da CAL/UnB é exemplar da incipiência de políticas estatais estáveis e contínuas de aquisição, reiterando o mecanismo da doação como instrumento mais frequente de constituição de coleções públicas no Brasil. Como destaca Oliveira (2014), também são artistas ou seus herdeiros os responsáveis por esses processos de constituição de acervos públicos.

O percurso de formação da coleção *Triangular* baseou-se igualmente na via da doação, seja de trabalhos já concluídos, seja de obras expostas na Casa Niemeyer em mostras anteriores ou de intervenções em diferentes espaços da Casa no âmbito da exposição, cujos projetos foram doados à coleção. Entretanto, mesmo conferindo aos artistas convidados ampla liberdade propositiva em relação às doações, a provocação inicial da curadoria refletia a preocupação com um acervo público e universitário, resultando ainda na possibilidade de criação de conjuntos de obras postas em diálogo nos espaços expositivos. A experiência de formação da coleção, em paralelo com a trajetória de outras coleções de museus universitários, é marcada pela inquietação quanto às possibilidades de criação de uma política curatorial para essas instituições. Não apenas limitações orçamentárias, mas também uma falta de compreensão sobre as atividades dos museus universitários, por parte das próprias universidades, pode constituir impasses que desafiam a formulação de um sistema regulamentar de aquisições.

Tendo como horizonte o apanhado de acervos pesquisados, nota-se que, no Distrito Federal, a arte contemporânea está presente sobretudo na coleção do Museu de Arte de Brasília. Entretanto, há uma certa limitação quanto à atualidade do conjunto de obras. Nesse aspecto, a coleção *Triangular* passa a figurar na cartografia dos acervos da cidade como aquela que contempla trabalhos em sua grande maioria datados dos anos 2000 até 2020, consistindo num olhar da produção recente.

Note-se ainda a relevância da provocação inicial da curadoria e das contrapartidas oferecidas pela Universidade, encarregada do transporte das obras até o Distrito Federal, da conservação destas e da disponibilização delas para pesquisas acadêmicas e outras exposições. Garante-se ainda a digitalização das obras para inclusão no sistema do acervo digital, este fruto de parceria com o Laboratório de Inteligência de Redes da Faculdade de Ciência da Informação da UnB, coordenado pelo Prof. Dalton Martins, responsável por desenvolver o projeto *Tainacan*, que consiste num software livre para gestão de acervos digitais. Valendo lembrar que até 2018, segundo pesquisa da TIC Cultura, apenas 10% dos museus brasileiros disponibilizavam seus acervos em seus próprios websites.

Não raro a presença no ambiente virtual destina-se à apresentação de informações gerais sobre a instituição, quando nos sites próprios, ou então à divulgação da programação, quando nas redes sociais. Em ambos os casos, a possibilidade de acesso ao acervo para fins de pesquisa é restrita, tornando-se ainda mais difícil num período de limitação à circulação de pessoas. No caso dos museus do Distrito Federal abordados nesta pesquisa, embora a maioria tenha site próprio ou esteja presente em alguma rede social, somente verificamos a digitalização dos acervos nos casos da Casa da Cultura da América Latina e da coleção de arte do Banco Central do Brasil.

MUSEUS E REDES SOCIAIS: PRESENÇA DIGITAL

A recente coleção de arte contemporânea *Triangular* esteve pouco mais de 90 dias aberta ao público, uma vez que a Casa Niemeyer foi fechada no final de março de 2020 e assim continuou até o encerramento da mostra em agosto. Dentro do novo cenário de enquadramento das relações sociais, a equipe coordenada pela docente e curadora da Casa, Ana Avelar, e integrada por discentes e ex-discentes se concentrou em reestruturar o programa expositivo na esfera digital, seguindo o novo caminho estabelecido por espaços museais e centros culturais ao redor do mundo. Essa situação impôs um processo contínuo de aprendizado e desbravamento das possibilidades interativas desenvolvidas no campo das redes sociais, sendo que nesse caso destacou-se o uso do *Instagram*, com inserções também no *Twitter*, *Facebook*, *Tinder* e *YouTube*. Não obstante a mudança nos meios de acesso à coleção, também

se verificou uma mudança na forma de relacionamento com as obras, espaço expositivo e público.

Conforme elucidado por Martins (2018, p. 54) a cultura digital é caracterizada por “um conjunto de práticas sociais que acontecem de forma singular no espaço digital”, de modo que as variadas plataformas de interação digital medeiam condições e formatos de comunicação, interação e acesso à informação de forma distinta de quando isso se dá de modo presencial. Discute-se como as ferramentas digitais, associadas ao desenvolvimento de práticas sociais nos espaços virtuais, podem atuar em mecanismos de “socialização do simbólico” (Martins, 2018, p. 53), entendido como um conjunto de práticas de distribuição de informações.

No campo digital, estamos limitados não apenas ao enquadramento das telas dos *hardwares*. Atuam nesse cenário três grupos de agentes com poder sobre a disponibilização de conteúdos e suas permanências nas redes. Em primeiro lugar, estão aqueles que produzem, selecionam e engendram imagens e textos. Em seguida, aqueles que cuidam de policiar o cumprimento das diretrizes e normas de veiculação de conteúdo em determinada rede social. Por fim, o público que tem acesso ao conteúdo veiculado pode emitir respostas muito distintas, que vão desde o compartilhamento do conteúdo até mesmo à denúncia por julgar determinada postagem como imprópria. Essa possibilidade faz com que muitas vezes determinado conteúdo seja automaticamente excluído, a depender da quantidade de denúncias, podendo acarretar penalidades aos produtores, como a exclusão do perfil. Assim sendo, a formatação e a permanência da imagem no universo digital estão condicionadas ao entrelaçamento entre olhares e filtros que extrapolam os do público que frequentemente visita exposições *in loco*. Ou seja, quando a experiência com a obra se dá pela via digital, esse contato é permeado por interferências de outras naturezas, uma vez que a obra não tenha sido produzida para este fim. Além dos enquadramentos do artista e da curadoria, no virtual existem as políticas das próprias redes sociais.

Em se tratando da reestruturação de um programa de atividades atrelado à exposição da coleção *Triangular*, estamos falando da atuação a partir de estratégias

de educação museal e práticas de interação social que caracterizam a cultura digital. Pensando nisso, recorremos a Martins e Martins (2019) que destacam o caráter dialógico dessa educação e o potencial pertencente à cultura digital no sentido de transformar formas de relacionamento entre público e museu. Nesse sentido, os autores alertam para a necessidade de que museus saibam delinear os objetivos de sua presença digital para que a interseção entre formas de cultura digital e estratégias de educação museal possam ensejar desdobramentos positivos.

As limitações impostas pela necessidade de isolamento social provocadas pela pandemia e o crescente uso das redes sociais, destacadamente o *Instagram*, para veicular conteúdos ligados à coleção, resultou que um mesmo espaço fosse destinado a atender diferentes demandas relativas à Casa Niemeyer e às propostas de ativação da mostra *Triangular: arte deste século*. Foram realizadas conversas com especialistas em acervos digitais e jornalistas de arte contemporânea que atuam digitalmente como maneira de compreender melhor essas experiências. Além disso, realizaram-se leituras sobre museus nas redes sociais, constituindo uma esfera para a pesquisa científica dentro da própria equipe para dar suporte às novas direções do projeto Casa Niemeyer Digital – e da qual este artigo deriva.

Uma das formas de consolidar o nome da Casa Niemeyer no espaço digital foi criar um verbete na *Wikipédia*, servindo para promoção de conhecimento relativo à história do lugar, das exposições anteriores, e ainda contribuindo para contornar a ausência de um *site* específico para o Museu.

Como colocam Carmo e Martins,

A digitalização de acervos culturais e a disponibilização dos objetos digitais e de seus dados na internet se apresenta, nas últimas décadas, como tendência nas práticas institucionais que tem como objetivo a disseminação e democratização de acesso aos seus acervos. Nesse sentido, diversas instituições culturais ao redor do mundo têm disponibilizado seu acervo, ou parte de suas coleções, para acesso por meio de seus sites institucionais e/ ou plataformas agregadoras especializadas em coleções do patrimônio cultural, como o Trove (Austrália), a DPLA (Estados Unidos da América) e a Europeana (Europa). Outra tendência observável é a presença de conteúdos oriundos de instituições culturais em plataformas cuja colaboração coletiva é encorajada. A publicação de acervos culturais, e de seus dados, em

plataformas baseadas em conteúdo gerado por usuário, tem se manifestado como prática tanto por parte de usuários voluntários independentes quanto por usuários vinculados a instituições culturais que adotam essa prática como estratégia. (CARMO e MARTINS, 2019, p.2)

Atendendo a objetivos semelhantes, mas experimentando para além das redes usuais utilizadas por museus, foi escolhido um elemento da Casa para personificar o perfil na rede social *Tinder*, tradicionalmente utilizada para paquera e encontros, no intuito de gerar interações num ambiente informal e convidar as pessoas a conhecerem o espaço após o arrefecimento da pandemia. Como personagem para essa tarefa foi eleita a escultura *Guanabara*, de Alfredo Ceschiatti, produzida em 1960 e localizada à beira da piscina da Casa Niemeyer. A ação foi inspirada em estratégia semelhante adotada pelo Royal Ontario Museum (ROM) em 2017, cujo objetivo era gerar uma ponte de trocas entre o museu e públicos diversos, em vez de chamadas publicitárias unilaterais.



Figura 1. Perfil criado para a rede social *Tinder*, no intuito de expandir o alcance da Casa Niemeyer no espaço digital.

Fonte: acervo dos autores.

Em suma, a atuação da equipe no espaço digital buscou ventilar o nome do Museu entre diferentes públicos, bem como servir de plataforma para circulação das propostas desenvolvidas pelo programa educativo da exposição. A definição de mediação elaborada por Lind (2011, p. 183) enquanto ato “de estabelecer superfícies de contato entre obras de arte, projetos curatoriais e pessoas, [e] de criar várias formas e intensidades de comunicar sobre e a partir da arte”, nos oferece um ponto de partida na busca por engajamentos, tendo como mote trabalhos doados ou a participação de artistas doadores por meio da #ocupacaotriangular, ação comumente conhecida como *takeover*.

Essa última ação gerou o maior impacto no que diz respeito ao objetivo de tornar o espaço da Casa Niemeyer e a nova coleção de arte mais conhecidos. Nesse sentido, artistas doadores eram convidados a gerir a conta da Casa no *Instagram* por 24 horas, tendo total liberdade para veicular conteúdos próprios, fazer conversas ao vivo, expor a própria produção e a de outros artistas, entre outras ações. Ao longo de 8 meses, 29 artistas e coletivos povoaram o perfil da Casa com conteúdos diversos. Como resultado, percebemos o orgânico aumento do número de seguidores, que foi de zero em outubro de 2019 a mais de 4 mil em setembro de 2020. Essa ação de grande engajamento resultou enfim em uma curadoria coletiva de assuntos passíveis de permear um museu universitário voltado para arte contemporânea, ampliando a comunidade da Casa para diversas regiões do país.

Nesse mesmo período, a equipe de discentes da Casa preparava postagens educativas que tinham como objetivo não só propor convites à reflexão sobre temas abordados por obras da coleção, como oferecer atividades práticas para pessoas de diferentes idades em isolamento social. Nesse âmbito está a proposta *Arte e*, que trazia interrelações entre as artes visuais e outros temas contemporâneos. Na forma de textos críticos tendo como mote uma obra da coleção, os discentes abordaram diálogos entre arte e meio-ambiente, morte, sexualidade, trevas, fotografia, o grotesco, tecnologia entre outros. Na frente intitulada *Triangular educativa*, a equipe discente partia de obras da coleção para propor atividades a serem realizadas em

casa, seja ativando um objeto de uso comum ou registrando uma imagem a partir da realidade do isolamento social. Era solicitado ao público que fotografasse o trabalho e marcasse a Casa na postagem. Os artistas doadores também eram convidados a gravarem vídeos falando sobre assuntos específicos relacionados a suas produções, gerando a série *Acervo Triangular*, ou que falassem sobre seus processos de pesquisa de forma mais ampla, tendo relação ou não com a obra doada, o que foi agrupado em *Triangular entrevista* e em *O que é*.

Essa constelação de atividades movimentou o período em que a Casa esteve fechada e que a mostra, em tese, ainda estaria em curso. Em diferentes momentos, imagens de obras veiculadas no perfil do Instagram foram alvo de censura por supostamente estarem violando as “Diretrizes da Comunidade”. Essa questão não pode ser ignorada, pois pode trazer penalidades ao perfil, desde a suspensão até a exclusão da conta, acarretando assim risco para um verdadeiro arquivo de atividades, imagens, textos e interações. Em função da postura unilateral do Instagram em excluir imagens que remetam ou apresentem nudez, foi proposta a ação #artesemcensura, a partir de uma sugestão do artista visual Helô Sanvoy, que consistiu no pedido para que os usuários da rede colocassem em seus perfis obras de arte que contivessem nudez e as marcassem com a *hashtag* #artesemcensura e com o perfil da Casa (@casaniemeyer).

Centenas de postagens foram registradas entre os dias 5 e 7 de setembro, gerando diversas imagens derrubadas, contas temporariamente bloqueadas e dificuldade de acesso às obras marcadas com a referida *hashtag*. Segundo informações da plataforma, foram realizadas mais de 1000 publicações com a #artesemcensura, fora as publicações via *stories*, que são apagadas após 24h de sua publicação. De acordo com dados da plataforma *Agorapulse*, foram 3106 interações com a marcação #artesemcensura. A ação gerou o engajamento de um público diverso, além daquele que já acompanhava o perfil da Casa. Em primeiro de setembro de 2020, o perfil da Casa no Instagram contava com pouco mais de 3600 seguidores, durante a ação, no dia 5 de setembro, o perfil chegou ao total de 4000 seguidores, passando dos 4200 até o final do movimento. Os novos seguidores foram conquistados sem impulsionamento de publicações.

Ainda nas primeiras horas da ação, no dia 5 de setembro, a #artesemcensura chegou a ser censurada pelo *Instagram*, uma forma de dificultar que os usuários tivessem acesso aos conteúdos postados com a referida hashtag. O perfil da Casa teve duas publicações em seu *feed* apagadas pela plataforma, imagens de obras que fazem parte da *Triangular*. A Casa também sofreu punições ao republicar em seu *stories* postagens de perfis que aderiram à ação e o *Instagram* apagou imagens postadas por perfis que aderiram ao movimento, muitos dos quais publicaram em seus *feeds* as mensagens de alerta da rede para conteúdos que, segundo a plataforma, não atendem suas diretrizes.

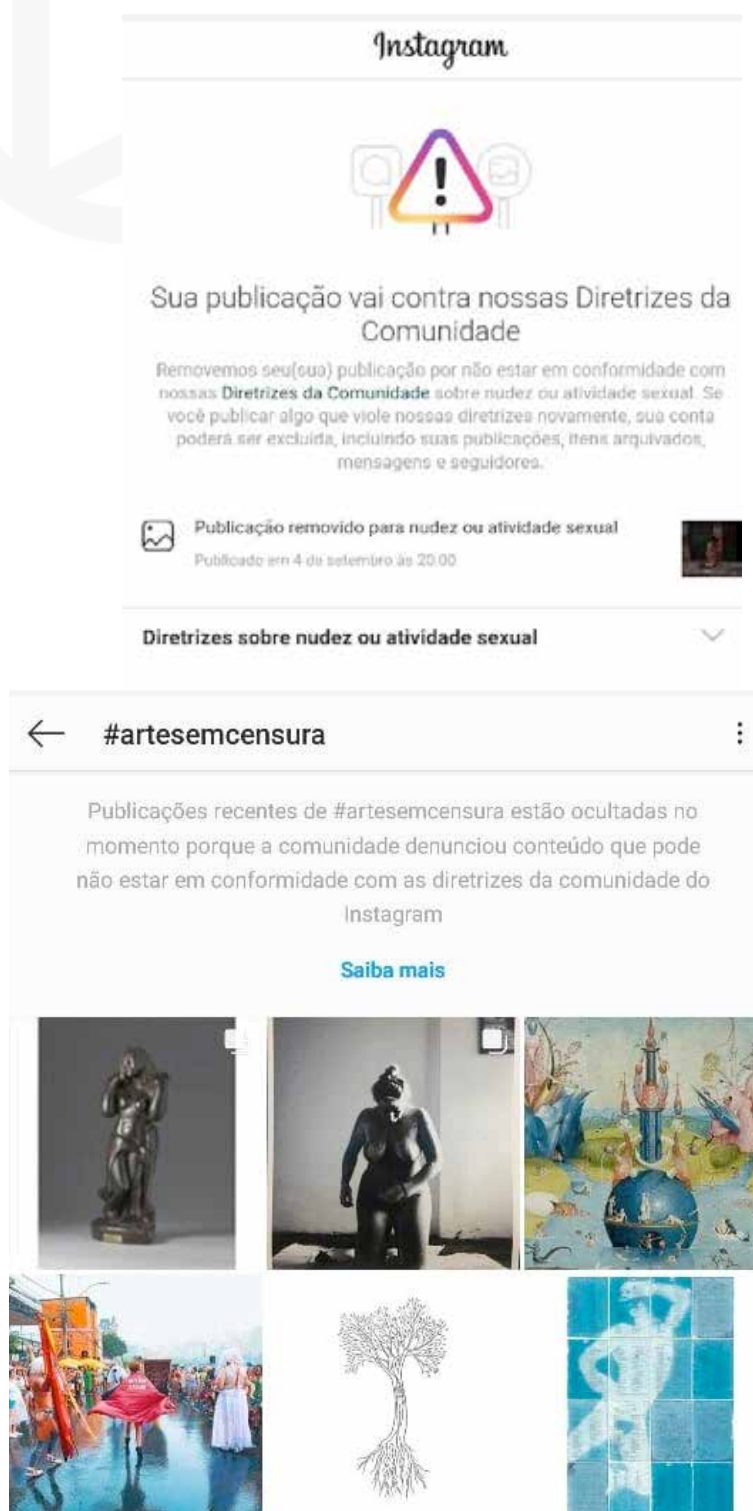


Figura 2. Imagens das mensagens de alerta do Instagram.

Fonte: acervo dos autores

A movimentação demonstrou como o assunto tem ocupado agentes do meio artístico de todo o mundo, entendendo que a rede promove um serviço privado de cunho público e que a interação entre muitos artistas e o público frequentemente depende dela. O debate tem tomado corpo com manifestações de rua nos EUA, porém a discussão estende-se à Europa, entre outros continentes. Nesse sentido, a própria natureza da rede social como plataforma que incentiva a participação do usuário serve para discutirmos os limites impostos por ela, uma vez que tais plataformas apropriam-se do conteúdo dos usuários, produzindo apenas anúncios.

CASA NIEMEYER DIGITAL EM NÚMEROS

Ao levantar as experiências de outros museus online, compreendemos que era necessário expandir nossa presença nas redes, a ação era fundamental tanto pelo fato da Casa Niemeyer ser um espaço dedicado à arte contemporânea, e que por isso necessita dialogar com o mundo atual e seus debates, quanto pelo público potencial da Casa ser formado majoritariamente por jovens entre 25 e 34 anos, no Brasil os mais ativos nas redes sociais segundo dados da pesquisa Global Digital 2019.

As redes sociais também são uma ferramenta que possibilita expandir a área de alcance dos conteúdos gerados pelos museus. Uma pesquisa da TIC Cultura apresentada recentemente na *Museum Week* e baseada em dados de 2018, mostrou que museus brasileiros compreendem que a Internet tornou a instituição mais conhecida (43%). Para nós, o objetivo era ampliar o acesso às atividades e acervos da instituição – junto com 22% dos museus entrevistados. A Casa, que atingia em especial o público do Distrito Federal, passaria a atingir um público nacional.

Segundo dados providos pelo *Instagram*, se observarmos o público da Casa distribuído por capitais brasileiras, temos que 27% é formado por perfis de São Paulo, 25% de Brasília, 7,9% do Rio de Janeiro, 3,3% de Belo Horizonte e 2,4% de Goiânia. Com a adesão planejada nas redes sociais, o público potencial da Casa, pensando apenas no Brasil, deixou de ser somente o do Distrito Federal e passou a ser de cerca de 140 milhões de brasileiros, 66% da população do país, equivalente à quantidade de brasileiros nas redes sociais segundo a Global Digital 2019.

Com a pluralidade alcançada, as ações da Casa passaram a atender uma nova perspectiva de interação e comunicação coletiva, como indica Pierre Lévy: “Os mundos virtuais podem eventualmente ser enriquecidos e percorridos coletivamente. Tornam-se, nesse caso, um lugar de encontro e um meio de comunicação entre seus participantes” (LÉVY, 1999, p. 145).

Diante da amplitude alcançada com o conteúdo produzido exclusivamente para o *Instagram*, tanto em termos de alcance quanto de engajamento, buscamos ampliar as ações da Casa para outras redes, como o *Twitter* e o *Tinder*. No primeiro, realizamos chamadas para assuntos que estamos discutindo no *Instagram*, dado o limite reduzido de caracteres para comunicação pela rede, e geramos interação com os públicos por meio de frases provocativas, adotando uma voz institucional voltada ao público jovem. No *Tinder*, como já comentado, nosso perfil baseou-se na experiência do Royal Ontario Museum (ROM).

Ainda na direção de ampliação do público e difusão dos conteúdos produzidos, foram pensadas estratégias de acessibilidade. Vários dos vídeos veiculados nos perfis da Casa receberam legendas em português e tradução para Língua Brasileira de Sinais (Libras). As imagens publicadas ganharam recurso de texto alternativo, que consiste na descrição das imagens por meio de textos possibilitando a leitura do conteúdo por meio de leitores de tela. Para nós, a implementação de tais estratégias são fundamentais, uma vez que entendemos que as demandas por maior acessibilidade nas redes são legítimas e necessárias.

REFLEXÕES SOBRE UM PROJETO DIGITAL PARA O MUSEU

O projeto Casa Niemeyer Digital foi desenvolvido em caráter de urgência diante das contingências do isolamento social. Nesse sentido, como mencionado, as atividades foram planejadas e imediatamente implantadas, com o objetivo de levar um pensamento sobre arte contemporânea de qualidade acadêmica para usuários da rede.

Num primeiro momento, a Casa contava apenas com um perfil no *Instagram* associado a outro no *Facebook*. Antes da pandemia, tais espaços serviam para a divulgação dos eventos presenciais e não tinham caráter independente. Entretanto,

ao percebermos a importância incontornável do digital diante da realidade na qual ainda estamos imersos, compreendemos que era necessário pesquisar a fundo a relação entre museus e redes sociais.

Para tanto, nos valem da publicação *Museum Communication and Social Media*, coletânea que contou com a contribuição de agentes museais e pesquisadores de diversos museus, reunindo conhecimento recente sobre essa realidade. Nesse sentido, nossas perguntas detinham-se sobre qual voz deveríamos assumir nesse espaço, que ações eram relevantes para o digital, como funciona a comunicação entre museus e usuários no ambiente digital.

Estudos museais mostram como as tecnologias digitais deixaram de ser uma forma de mera difusão, para tornarem-se instrumentos de "comunicação, interação e troca" (DROTNER; SCHRODER, 2013, p. 12). Trata-se de uma forma de comunicação mais complexa se comparada à ideia de difusão; na realidade digital, há uma interação do público diretamente com a equipe do museu que, embora mediada pelas redes, ultrapassa barreiras invisíveis que criam obstáculos para a interação entre público e equipe. Nesse registro, usuários são cocriadores de conteúdo. "Redes sociais têm uma promessa tremenda para museus em termos de avançar envolvimento com visitantes e em fomentar engajamento com visitantes potenciais" (KELLY, 2013, s.p.). Essa noção de cocriação leva à fundamental e atual discussão sobre as formas de autoridade organizacional dentro dos museus.

Segundo Lynda Kelly (2013, s.p.), "uma pesquisa australiana mostrou que seus públicos querem interagir com museus numa relação bilateral que incentive aprendizagem e troca". Para a autora, um ponto significativo da situação atual dos museus é a alfabetização digital, menos focada nas ferramentas e mais interessada em construir narrativas. Ela propõe a ideia de um "museu conectado", entendendo que visitantes dos museus hoje aprendem também nas redes. Nesse sentido, gera-se uma noção de trabalho colaborativo sendo que instituição e público podem contribuir para solucionar problemas.

Diante da especificidade da Casa como museu universitário de arte contemporânea, vale lembrar que também é parte de nossa missão engajar

públicos com assuntos da atualidade, sejam estes controversos e polêmicos, incentivando a mobilização de usuários. Diante disso, lançamos mão da campanha #artesemcensura, mencionada anteriormente .

Então, agora, mais do que em qualquer outro momento da história, a Internet, por meio das mídias sociais e das tecnologias móveis, permite que os museus se unam aos cidadãos para resolver grandes problemas sobre os quais os museus podem se posicionar: por exemplo, mudanças climáticas, biodiversidade, justiça social. (KELLY, 2013, s.p.)

Para Kelly, a comunicação específica do museu por meio das redes faz o museu rever-se como instituição também em termos de autoridade, uma vez que passa a ser essencial a escuta de seus públicos. Além disso,

Esta mudança na prática cultural, embora inicialmente pareça prejudicar a primazia dos objetos, pode fornecer conhecimento interpretativo significativo. A noção de autenticidade - fornecida pelo museu - organiza coleções de narrativas em histórias reconhecíveis e autorizadas, mediando a relação entre visitantes e objetos. A mídia social pode estender essa autenticidade, permitindo que o museu mantenha um diálogo cultural com seu público em tempo real. (RUSSO, 2007, p. 22)

Assim, a experiência da Casa Niemeyer Digital promoveu essa revisão rapidamente, uma vez que a Casa adquiriu um sentido de museu universitário por ocasião da constituição da coleção *Triangular* e do consequente fechamento de seu espaço presencial, provocando uma migração total para a realidade digital. Compreendeu-se que

as mídias sociais facilitam a troca de conhecimento por meio de redes sociais, [podendo] ser usadas para encorajar o público a responder à sua experiência no museu e relacionar esses pensamentos a si mesmos, às comunidades de interesse e ao próprio museu de maneiras que sejam significativas para eles. (...) Os museus têm direcionado cada vez mais suas comunicações para essas áreas-chave, embora as mídias sociais forneçam tecnologias que incentivam o público a participar das questões do museu de uma forma simples e econômica. (RUSSO et al., 2007, p.26)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos trazer a experiência do museu universitário na transformação de sua existência física no espaço urbano em que está localizado, em convivência com outras instituições, para sua dimensão digital, tendo como mote a digitalização do acervo e o planejamento para a construção de relacionamentos com os públicos por meio de ações nas redes sociais. No âmbito da Casa Niemeyer todo o processo levou em conta o potencial formativo dos alunos e alunas da equipe, bem como a possibilidade de expansão do projeto digital e das ações da Casa para gerações futuras de discentes e docentes. Tendo em vista que os estudos sobre museus nas redes sociais são ainda recentes, pesquisas apontam para a relutância, por parte de agentes museais - sejam eles museólogos, curadores, conservadores etc. -, de que as redes possam interferir na autoridade do museu em termos de expertise na interpretação de objetos; por outro lado, também apontam para como essas mesmas redes podem auxiliar no fortalecimento dessa autoridade contando com o apoio da comunidade.

Nesse sentido, houve uma mudança no papel do museu, visto antes como uma instituição fornecedora de informações, transformado agora num espaço que proporciona conhecimento e ferramentas por meio das quais visitantes podem explorar ideias por eles ou elas mesmos. Diante disso, os novos museus medeiam o conhecimento para usuários que planejam seu tempo a partir de suas necessidades pessoais. O modelo de comunicação de muitos para muitos, construções coletivas e colaborativas que vigoram nas redes sociais, está em sintonia com o modelo desejável para os museus da atualidade.

A Casa Niemeyer Digital usou as redes sociais como ferramenta acessível num momento emergencial em que o Museu não contava com uma presença digital efetiva, ao mesmo tempo em que a atuação presencial era impossível. Além disso, o modo operativo de comunicação das redes sociais fez com que o museu universitário melhorasse a percepção de seus públicos e atendesse com maior eficiência seu papel de tornar disponível e acessível um acervo construído para a universidade pública. Nessa direção, criaram-se conteúdos pensados para o ambiente digital, que

atenderam os desafios de cada uma das plataformas. No mesmo sentido, esperamos que um museu de arte contemporânea, agora conectado, responda aos debates que pautam a nossa realidade. Com as atividades realizadas, evidenciou-se como o conteúdo publicado nas redes incentiva não apenas a adesão de novos seguidores, mas também os motiva para que sigam interagindo com o perfil institucional, promovendo uma relação de confiança de longa duração entre usuários e museu e estimulando, por meio desse relacionamento, futuras visitas presenciais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia citada

- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 4ª ed., Perspectiva: São Paulo; 2010
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; 2000.
- LIND, Maria. Por que mediar a arte? In: *A nuvem: uma antologia para professores, mediadores e aficionados da 9ª Bienal do Mercosul*. CUY, Sofia Hernández Chong; HOFF, Mônica (Orgs.), 1. ed. p.177-190. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul; 2013.
- KELLY, Linda. The connected museum in the World of Social Media. In: *Museum Communication and Social Media. The Connected Museum*. DROTNER, Kirsten; SCHRODER, Kim Christian (Orgs). New York: Routledge / Taylor and Francis; 2013.
- MARTINS, Luciana Conrado; MARTINS, Dalton Lopes. *Novas práticas sociais no campo da educação museal: a cultura digital e a sociabilidade em rede*. Revista Docência e Cibercultura, v.3, n.2, p.199-216. Rio de Janeiro; 2019.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Algo familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros*. Revista MUSAS, n.6, p.78-92; 2014.
- _____. *Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. 2009. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília; 2009.
- RUSSO, Angelina; WATKINS, Jerry; KELLY, Lynda; CHAN, Sebastian. *Social media and cultural interactive experiences in museums*. Nordisk Museologi, v. 11, n. 1, p. 19-29; 2007.
- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *Acervo da Casa da Cultura da América Latina*. Brasília: Decanato de Extensão da Universidade de Brasília; 2016.

Fontes eletrônicas e sites

DO CARMO, D.; MARTINS, D. *A presença dos museus brasileiros na ecologia informal da Fundação Wikimedia: estudo de caso do projeto Sum of All Paintings*.

ENANCIB, Brasil, set.2019. Disponível em:

<<https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/909/679>>.

Data de acesso: 13 out. 2020.

GUIMARÃES, Maíra. O Museu de Arte de Brasília desde o anexo do Brasília Palace Hotel (1958 -2019). In. *Anais do Seminário Docomomo Brasil*, 13, 2019,

Salvador, BA. Anais (on-line). Salvador, BA: Instituto de Arquitetos do Brasil.

Departamento da Bahia, 2019. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2020/04/110541.pdf>. Acesso em 15 set. 2020.

MARTINS, Dalton Lopes. As práticas da cultura digital. In: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 7, p.51-60, 2018. Disponível

em https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12687_DALTON+LOPES+MARTINS.

Acesso em 15 set. 2020.

RIBEIRO, C. Conheça as redes sociais mais usadas no Brasil e no mundo. TechTudo, 15 fev. 2019. Disponível no

site: [https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/02/conheca-as-redes-](https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/02/conheca-as-redes-sociais-mais-usadas-no-brasil-e-no-mundo-em-2018.ghtml)

[sociais-mais-usadas-no-brasil-e-no-mundo-em-2018.ghtml](https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/02/conheca-as-redes-sociais-mais-usadas-no-brasil-e-no-mundo-em-2018.ghtml). Acesso em: 12 out. 2020.

So we put our T. rex on Tinder... Yes you read that right, everybody meet Teddy!

Disponível em: [https://medium.com/@wrdodger/https-medium-com-](https://medium.com/@wrdodger/https-medium-com-wrdodger-so-we-put-our-t-rex-on-tinder-9c7770bf9925)

[wrdodger-so-we-put-our-t-rex-on-tinder-9c7770bf9925](https://medium.com/@wrdodger/https-medium-com-wrdodger-so-we-put-our-t-rex-on-tinder-9c7770bf9925) . Acesso em 9 out. 2020.

WE ARE SOCIAL (Nova York). *Global Digital Report 2019*. 2019. Disponível

em: <https://wearesocial.com/global-digital-report-2019>. Acesso em: 10 out.

2020.



A psicologia analítica e a habitação: interfaces entre a psique e a moradia

***Psicología analítica y habitación: interfaces
entre psique y morada***

***Analytical psychology and habitation:
Interfaces between psyche and housing***

Paula Serafim Daré

pauladare@hotmail.com

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo estabelecer uma relação entre a habitação física e as características psicológicas dos indivíduos e da cultura através de uma abordagem junguiana e apresentar estudos relacionados à neurociência buscando um diálogo com o momento atual, a pandemia causada pelo coronavírus SARS-CoV-2.

Palavras-Chave: Casa. Psicologia Ambiental. Psicologia Analítica. Habitação. Cultura.

Abstract

This paper aims to establish a relation between the physical housing and the psychological characteristics of both the individuals and the culture through a junguian approach, besides presenting studies related to neuroscience to establish a dialogue with the current context: the pandemic caused by the coronavirus SARS-CoV-2.

Key Words: House. Environmental Psychology. Analytical Psychology. Housing. Culture.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo establecer una relación entre la habitación física y las características psicológicas de los individuos y la cultura a través de un enfoque junguiano y presentar estudios relacionados con la neurociencia buscando un diálogo con el momento actual: la pandemia provocada por el coronavirus SARS-CoV-2.

Palabras- Clave: Casa. Psicología Ambiental. Psicología Analítica. Vivienda. Cultura.

INTRODUÇÃO

A casa reflete características do indivíduo e da cultura ao mesmo tempo. Nesses dois campos, individual e cultural, ela representa uma fronteira entre o interno e o externo, o pessoal e o coletivo. A casa física é abrigo, proteção, repouso, reorganização para novos enfrentamentos do dia a dia. A construção de nossas casas envolve inúmeros fatores: econômicos, sociais e culturais, que dão a esta estrutura características de uma sociedade, de um grupo, uma etnia. Nessa perspectiva, podemos olhar a habitação, a partir de seus aspectos coletivos, como uma fonte de informações sobre o que a casa representa para uma sociedade. Já do ponto de vista individual, a habitação traz particularidades do indivíduo e expressa o que é importante que ela tenha para oferecer ao seu morador o equilíbrio necessário à sua segurança e identidade, uma vez que diversos aspectos a ela relacionados, como arquitetura, organização e ocupação dos espaços, ratificam para seu habitante quem ele é, o que ele gosta e valoriza.

A arquiteta Lúcia Leitão, em seu livro *Quando o ambiente é hostil*, faz uma análise da obra de Gilberto Freyre, *Sobrados e Mucambos*, de 1936. De acordo com a autora, quando o Brasil saiu do modelo das grandes fazendas e veio habitar o meio urbano, os sobrados substituíram a casa grande e o espaço público ficou relegado a um lugar

menos investido e marginal. Parece que mantivemos esse padrão. Hoje justifica-se a existência de condomínios como uma proteção contra violência; no entanto, trata-se de uma prática que materializa a segregação social e relega o espaço público à condição de menos valorizado. Para Lúcia Leitão, nossa organização urbana reflete a construção social do Brasil, dentro de um sistema patriarcal e do espaço privado. Os nossos condomínios de casas e prédios são modelos novos de valores antigos. Habitar esses lugares faz o indivíduo sentir-se distinto, como o senhor de engenho. Por vezes, pouco importa se um prédio se harmoniza com o local, se é compatível com o fluxo. Para a arquiteta, os nossos shoppings também representam essa construção social brasileira – “espaços que acolhem os iguais” (LEITÃO, 2014, p.126).

No Brasil, o espaço público é o lugar da sombra, do que é excluído. Para Hillman (1993), o reprimido não está mais no sexo, nos preconceitos, está no mundo, nesses lugares que não enxergamos mais. Cada vez mais somos privados do caminhar, um convite para a atividade imaginativa e para o divagar dos pensamentos. Uma cidade que não permite o caminhar desaloja a mente.

O MORAR DE CADA ÉPOCA TRANSFORMA-SE JUNTO COM A CULTURA

No século XIX, móveis sólidos que durassem toda uma vida eram objeto de desejo e conferiam ao seu dono segurança e estabilidade. Hoje, em nossa modernidade líquida – termo descrito por Baumann (2001) –, objetos versáteis e que possam mudar sua finalidade parecem ser mais sedutores.

No século XXI, o mercado imobiliário aponta para casas pequenas, imóveis de 20 m² aproximadamente, com custo mais baixo, porém, em compensação, mais próximos do centro. Segundo o arquiteto Guilherme Torres, com a digitalização de documentos e livros, talvez possamos nos mudar com mais facilidade de casa, pois levaremos nossa história em uma “nuvem”. Conviver em espaços cada vez menores pode ser difícil e solitário, o que pode levar à necessidade de criar espaços

comunitários. O isolamento pode gerar, compensatoriamente, o desejo de se estar em grupo (TORRES, 2015).

Essa visão compensatória do movimento estético do morar, em relação aos movimentos da psique coletiva, já estava presente em um livro de 1907 do historiador, Wilhelm Worringer, chamado *Abstraction and Empathy*. Segundo o autor, a mudança dos valores estéticos origina-se na falta, naquilo que está ausente em determinada sociedade. Muitas vezes, o gosto estético de uma época aponta para determinada direção e o que está fora desse espectro pode voltar a nos interessar em outro momento (WORRINGER, 1997).

A CASA COMO SÍMBOLO

O inconsciente funciona de modo compensatório em relação à consciência, e a emergência dos símbolos, seja em caráter pessoal, seja coletivo, reflete a compensação da unilateralidade da consciência. Os símbolos operam na consciência, fazendo a ponte com aquilo que para nós é desconhecido.

A casa pode simbolizar algo pessoal para o indivíduo e o conjunto de casas pode representar algo de uma cultura e de seus complexos culturais – conjunto de atitudes e valores que atuam de modo inconsciente em uma cultura ou grupo (NUNES, 2012).

É pelos símbolos que o mundo dos arquétipos penetra na cultura e na consciência. O arquétipo (*arqué* = princípio; tipos = impressão, marca) é tudo aquilo que é típico, que se repete na cultura, na humanidade. Essa força, sem forma definida, vai se vestir de cultura para poder penetrar na consciência, de modo que o símbolo veicula o arquétipo por meio da cultura, unindo o interno e o externo. Para Jung, o símbolo é um retrato da energia psíquica (JACOB, 1995, p. 73).

Os símbolos expressam algo que não podemos compreender completamente e contêm em si múltiplos significados. A consciência é constantemente visitada por símbolos do inconsciente que a revigoram e nutrem, desfazendo antigas visões e

lançando novos olhares sobre os fatos. Quando está ativado, o símbolo carrega energia para a consciência e chega até ela por meio da função transcendente. A função transcendente é uma conciliadora de opostos e, nesse movimento, abre novas perspectivas. De outra forma, ficaríamos paralisados na perpetuação de um conflito. Esse processo pode ser definido como um caminho de autorregulação da psique.

O caminho da autorregulação da psique começa com o indivíduo sentindo uma dificuldade de adaptação, seja no plano exterior, seja no interior; então, a energia disponível para o ego diminui e, com essa regressão da libido, conteúdos inconscientes são ativados, gerando tensão e, por vezes, sintomas. É aí que a função transcendente, por meio desta tensão gerada, começa a formar símbolos na tentativa de levar conteúdos do inconsciente à consciência. À medida que estes símbolos vão sendo assimilados, há uma progressão da libido (SHARP, 1991).

A CASA E OS SONHOS

Para Bachelar (1993), a nossa casa da infância nos imprime uma maneira de habitar. É comum nossos sonhos nos levarem para as casas em que moramos no passado (ELLARD, 2016). Nos sonhos, a casa pode aparecer como uma representação da estrutura do sonhador, mostrando locais a serem explorados, níveis subterrâneos como aspectos menos acessíveis à consciência, a cozinha como campo das transformações, enfim, a estrutura da casa onírica como uma representação das condições psíquicas do indivíduo (HALL, 1983).

Em 1909, Jung teve um sonho em que ia descendo diferentes andares de uma casa. Os ambientes iam ficando cada vez mais antigos, conforme a descida progredia. No segundo andar, onde estava, havia uma sala de estar com móveis rococó; no andar térreo, a casa assemelhava-se às dos séculos XV e XVI. Continuando a descer, deparou-se com uma sala que parecia da época romana, chegando a uma gruta baixa e rochosa de uma civilização primitiva com crânios humanos. Este sonho ilustrou para Jung conceitos de sua teoria sobre a existência de diferentes níveis de consciência e a permanência no homem de elementos primordiais que, mais tarde, ele chamou de inconsciente coletivo (JUNG, 1988).

Outro episódio significativo foi a construção da sua casa de campo, em Böllingen, que representou a concretização em pedra de seus pensamentos. Jung desejava comprar terras perto da aldeia de Schmerikon, um local muito precioso para a população local, que o considerava um santuário. O lugar já havia pertencido ao Mosteiro de St. Gallen e os moradores não queriam o excêntrico Dr. Jung como vizinho. Por fim, Jung comprou parte das terras menos cultuadas pela população. Desde o início, ele traçou um paralelo entre a construção e seus escritos e mostrou seu primeiro desenho da casa para Walther Niehus, que viria a se tornar seu genro. A obra começou com Jung, Franz (filho), Kurt (genro) e Walther.

A morte de sua mãe, em 1923, o fez rever os planos da obra, pois o lugar tornara-se muito pessoal para ele. Após a morte da sua esposa, Emma, construiu um segundo andar que nomeou como “a capela” (BAIR, 2006, p. 415-417). A princípio, queria fazer uma cabana que representasse os sentimentos primitivos do homem; depois, resolveu aumentá-la e a construção tomou a forma de uma torre: “Era poderoso o sentimento de repouso e de renovação que a torre despertara em mim desde o começo. Constituía como uma morada materna” (JUNG, 1988, p. 196). A cada quatro anos, Jung acrescentava partes a essa construção, que foi finalizada após 12 anos. Havia um lugar onde somente ele entrava, um espaço de reflexão e de retirada do mundo exterior: “a torre dava-me a impressão de que eu renascia na pedra” (JUNG, 1988, p. 197).

Não são todos que conseguem construir uma casa de acordo ou em consonância com seu desenvolvimento pessoal, mas nossas escolhas, dentre nossas opções, contam particularidades a nosso respeito.

Do ponto de vista psíquico, a nossa primeira casa é o corpo materno, portanto, a casa é também um símbolo da mãe e do feminino. O corpo da mãe é o lugar onde somos contidos e a nossa primeira fronteira com o mundo externo.

Para Ammann (2002), quando estamos dentro de casa é como se estivéssemos protegidos, envolvidos pela pele. Em alemão, as palavras “casa” (*haus*) e “pele” (*haut*) são derivadas de envolver, embrulhar (p.37).

A mitologia grega apresenta conteúdos simbólicos da casa na figura de Héstia, filha de Cronos e Réia. Representada pela lareira, o fogo sagrado, Héstia é a deusa protetora dos lares. Ao contrário da mobilidade dos outros deuses, Héstia mantém-se no mesmo lugar, assegurando a seus moradores o conforto e a proteção; é o convite à permanência, àquilo que em nós se mantém, nossa identidade (PARIS, 1994). O deus complementar a Héstia é Hermes, a divindade dos deslocamentos.

Em seu texto sobre Hera e o casamento, Hillman relaciona a deusa defensora das uniões à defesa da casa e da estabilidade, também ligada à propriedade. Portanto, podemos ver Hera na administração da casa e na sua defesa. Quando nos fixamos sob um teto, adquirimos um lugar social. Hillman nos sinaliza que quando alguém fica bravo com o desleixo do outro pela casa está ativando a fúria de Hera, pois trata-se de uma profanação do templo (HILLMAN, 2007).

De acordo com a psicóloga Angelita Scardua (2017), a casa nos coloca em contato com instintos básicos da busca pela sobrevivência ao longo de nosso processo evolutivo. Scardua os enumera:

1. Busca de refúgio: a busca por locais seguros, que protegiam os indivíduos de predadores, nos levaria até hoje a procurar lugares onde tenhamos a sensação de acolhimento e de reclusão.
2. Visibilidade: lugares altos que possibilitam a saída com segurança até hoje são valorizados.
3. Relação com o desconhecido: a curiosidade sempre levou à exploração de novos lugares; estamos sempre curiosos para saber aonde um caminho ou uma escadaria podem nos levar.
4. Natureza: lugares com vegetação são fonte de alimentos e de sobrevivência.
5. Preferência pela simetria: formas ordenadas conferem sensação de confiabilidade.

6. Centro: lugares afastados dos locais de passagem são organizadores para o recolhimento.

A casa faz fronteira entre o espaço interno e o externo e proporciona às pessoas territorialidade, privacidade e identidade, uma vez que elas têm neste ambiente suas características representadas (MALARD *apud* PEREIRA, 2015).

Podemos dizer, portanto, que a casa como representante de seu morador adquire esse status quando ganha significado. No lugar onde moramos vão sendo inscritos o modo como vivemos, nossa rotina e a maneira como ocupamos seus espaços. Quando fazemos uma viagem, é comum trazermos uma lembrança para nossa casa. É como se a incluíssemos em nossas memórias e transformações.

Quando um espaço nos agrada, talvez seja porque ele expressa aquilo que para nós é o viver bem. Uma casa pode ser austera ou divertida, acolhedora ou fria; é comum lhe atribuirmos características humanas (BUTTON, 2007).

O lugar transforma o homem e o homem transforma o lugar. Segundo Botton (2007), um ambiente agradável pode nos dar esperanças, enquanto um lugar precário pode nos colocar em contato com faltas e temores. Para o autor, somos diferentes em lugares diferentes e a arquitetura pode nos ajudar a estarmos melhor. O ambiente onde estamos não impõe sensações ou condutas, mas sugere e facilita seu desenvolvimento.

MORADIA E NEUROCIÊNCIA

A neuroarquitetura estuda a influência do espaço construído e do meio urbano no comportamento dos cidadãos. A união de cientistas e arquitetos procura compreender como os ambientes influenciam nosso modo viver e como é possível melhorar nossa qualidade de vida.

O pesquisador Roger Ulrich estudou a velocidade de recuperação de pacientes que haviam se submetido à cirurgia da vesícula biliar e estavam hospitalizados, concluindo que os pacientes que viam a natureza através da janela recuperavam-se mais rapidamente do que aqueles que viam apenas paredes. Contemplar a natureza

diminui a agitação e produz frequências mais adequadas do coração e da atividade cerebral (ULRICH, 1984).

O psicólogo Peter Khan realizou uma pesquisa para analisar a diferença entre olhar a natureza diretamente e, depois, através de um aparato tecnológico. No estudo, ele mostrou aos participantes uma paisagem natural através da janela e, em seguida, a mesma paisagem filmada e projetada em uma parede, como se fosse uma janela. As imagens projetadas não desencadearam a mesma resposta fisiológica. Em uma retestagem, apresentou apenas a imagem projetada, dessa vez em um espaço onde não havia janelas, e os participantes da pesquisa apresentaram respostas mais positivas do que se eles permanecessem sem olhar nenhuma imagem. Os resultados sugerem que quando não há alternativa melhor, os dispositivos tecnológicos podem ajudar (KHAN, 2011).

CENTROS URBANOS E SAÚDE MENTAL

Ansiedade e depressão são mais diagnosticadas em zonas urbanas do que em zonas rurais e isso pode estar ligado, entre outros fatores, a diferenças de status socioeconômico e à violência. Estudos mostram que a coesão do bairro e sua boa mobilidade diminuem as taxas de patologias, o que leva à conclusão de que o desenho urbano influencia na saúde mental (ELLARD, 2016).

Estudo realizado por Florian Lederbogen e colaboradores, publicado pela *Nature*, mostrou que áreas cerebrais diferentes são ativadas mediante o estresse, variando conforme o local de origem do participante: meio urbano ou cidades menores. Nos participantes que moravam em zonas urbanas, houve uma ativação mais pronunciada da amígdala e maior ativação do córtex cingulado. Estas duas áreas cerebrais são rotas para estados de risco. O estudo mostrou que quem é criado e vive em grandes cidades apresenta respostas cerebrais particulares. Viver entre desconhecidos cria reações de reserva e esses mecanismos cronificados afetam a avaliação que o cérebro faz dos fatos e como reage a eles (LEDERBOGEN et al., 2011).

JUNG E UMA DESCRIÇÃO SOBRE PARACELSO

O volume 15 das obras completas, *O espírito na arte e na ciência* (1987), traz uma palestra proferida por Jung em 1929 sobre Paracelso. Nela, Jung fala sobre a influência do ambiente no indivíduo:

[...] encontramos a casa de seus pais num vale profundo, isolado, à sombra de árvores e rodeado por altivas e escuras montanhas que encerravam as colinas e planícies pantanosas da melancólica Einsiedeln. Os picos mais elevados dos Alpes erguiam-se em uma proximidade inquietante; o poder da terra prevalece visivelmente sobre a arbitrariedade do homem; ameaçadoramente viva, a terra mantém o homem preso em sua cavidade e impõe a ele sua vontade. Aqui, onde a natureza é mais poderosa do que o homem, ninguém lhe escapa; o frio da água, a rigidez da rocha, a nodosidade e tenacidade das raízes do mato e os escarpados das encostas infundem na alma de quem lá nasce algo inextirpável e que atua de maneira viva; e confere ao suíço teimosia, constância, lentidão e orgulho nato [...] conforme a lei topográfica desconhecida que regula a disposição do indivíduo. (JUNG, 1929/1987, p. 1 e 2, § 2 e 3)

Dessa maneira, inserir a casa e a moradia no campo de pesquisa da psicologia pode oferecer informações relevantes e resultados inovadores. Segundo Han (2016), vivemos a sociedade do cansaço, temos que desempenhar e produzir o tempo todo, com um incrível acúmulo de informações e pressão por realizar. “O excesso da elevação do desempenho leva a um infarto da alma” (p. 71).

Para Morin (2005), cada momento que vivemos é ao mesmo tempo produto e produtor de sua condição. Na ordem do dia que é da produtividade e da máxima eficiência, nossa casa pode ser um contraponto necessário ao momento que vivemos. No mundo do desempenho, onde estamos sempre produzindo, há um número enorme de programas de TV que têm a casa como protagonista, sob diferentes abordagens: decoração, organização, reforma, além de um infindável número de publicações que têm a casa como estrela (HILLMAN, 2007). Pode-se pensar que enquanto a consciência coletiva aponta para a produtividade excessiva, há uma demanda da psique coletiva que se manifesta no interesse pelo lugar do repouso. A casa pode ser um local de conflitos familiares, de embates com os filhos,

mas é também o lugar onde lambemos nossas feridas, descansamos o corpo e onde alma encontra a paz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto já estava concluído quando a pandemia do coronavírus SARS-CoV-2 eclodiu. Se na Idade Média morava-se e trabalhava-se no mesmo local e, portanto, era uma mistura de espaço público e privado (RYBCZYNSKY,1991), durante a pandemia da COVID-19 experimentamos um *revival* medieval em versão atualizada – o *home office*.

Esta mescla entre até que ponto vai a vida pública e começa a vida privada, já estava com seus limites rompidos desde que o celular se estabeleceu com suas mensagens, mas a pandemia deixou ainda menos claro estes limites. Se a casa ainda era um reduto de privacidade, de fronteira, de uma hora para outra houve uma mudança nesta condição e a nossa casa passou a acolher tudo o que fazíamos fora dela, escola, exercícios físicos, trabalho, cultos religiosos, entre outros. Se em um primeiro momento havia algo de sedutor para quem podia trabalhar em casa, uma vez que estávamos saudosos de usufruir dela com tantas demandas externas, em um segundo momento, começou a aparecer uma certa saudade de quando nossa casa não recebia tantas visitas virtuais. Como analista ouvi os esforços das pessoas tentando delimitar ambientes, sentindo falta destas fronteiras que nos ajudam a dar limites, suporte e organização. O espaço que habitamos nos dá referências e quando todas elas são quebradas passamos a habitar um lugar que não nos confere identidade. Talvez algo parecido com filmes de "ficção", nos quais vagamos de sala virtual em sala virtual.

Segundo Laraia (2001), o determinismo geográfico influencia a cultura, mas não a determina. Para o autor, a cultura condiciona modos de ver e interagir com o mundo. Os estudos em neurociência têm mostrado, no entanto, que o determinismo geográfico possui grande força nas características da cultura. Do ponto de vista psicológico, tomar consciência das determinantes que agem sobre nós pode mudar nossa interação com lugar onde vivemos.

É provável que a experiência vivida durante este período nos leve a novas formas de habitar ou a ressignificar nossos espaços de moradia. Estas transformações no modo de habitar vão transformando a cultura em uma constante inter-relação.

A neurociência pode nos fornecer caminhos de intervenção social que melhore a vida das pessoas, mas não podemos esquecer que há outros aspectos, nos quais os mesmos estudos criam ambientes que estimulam o consumo e que, por vezes, nos faz tomar como nossos desejos que são impostos pelo coletivo. É importante mantermos a crítica e a ética para que o uso de nosso desenvolvimento não se volte contra nós mesmos.

A globalização uniformiza comportamentos e a forma de habitar. Podemos solicitar refeições de diferentes nacionalidades nos *deliverys*, partilhamos jogos digitais similares em todo o mundo e utilizamos programas semelhantes de computador para escrever um texto, por exemplo (TRAMONTANO, 1997). Se por um lado tudo ficou mais acessível e perto o suficiente para alcançarmos com um toque dos dedos no computador ou *smartphone*, talvez tenhamos nos distanciado daquilo que nos dá identidade, do que está bem próximo de nosso cotidiano. Nunca precisamos tanto da casa, com as nossas referências, para nos lembrar quem somos.

REFERÊNCIAS

- AMMANN, Ruth. Inner space and outer space. A discussion of man's living space. *Revista Junguiana*, São Paulo, v. 20, p. 35-41; 2002.
- BACHELAR, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes; 1993
- BAIR, Deirdre. Jung, uma biografia. São Paulo: Editora Globo; 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar; 2000.
- BOTTON, Alain. A arquitetura da felicidade. Rio de Janeiro: Rocco; 2007.
- TORRES, Guilherme. What's next? Entrevista por Cristina Dantas (p.134-140). *Revista Casa Vogue*, p. 383. Edições Globo Condé Nast; 2015.
- ELLARD, Collin. *Psicogeografia – La influencia de los lugares em la mente y el corazón*. Barcelona: Ariel; 2016.
- FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucamos. Edição digital. São Paulo: Global; 2013.

- HALL, James. A interpretação dos sonhos, manual de teoria e prática. São Paulo: Cultrix; 1983.
- HILLMAN, James. Mythic Figures. V.6. Connecticut: Spring Publications INC.; 2007.
- Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel; 1993.
- HANS, Byung-Chul. Sociedade do Cansaço. Petrópolis: Editora Vozes; 2016.
- JUNG, Carl Gustav. Memórias, sonhos e reflexões. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 1998.
- JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*: Obras Completas, v.15. Petrópolis: Vozes; 1987. Publicação original: 1929.
- KHAN, P. *Technological Nature: Adaptation and the Future of Human Life*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press; 2011.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura* – um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2001.
- LEDERBOGEN, Florian et al. City living and urban upbringing affect neural social stress processing in humans. *Nature*, v. 474 – p. 498-501; 2011.
- LEITÃO, Lucia. *Quando o ambiente é hostil* – Uma leitura urbanística à luz de Sobrados e Mucamos. Recife: Editora UFPE; 2014.
- MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Porto Alegre: Editora Sulina; 2005.
- PARIS, Ginette. Meditações pagãs. Coleção Psicologia Analítica. Petrópolis: Vozes; 1994.
- PEREIRA, Gabriela de Moraes. *Funcionalidade e qualidade dimensional da habitação*. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC; 2015.
- RYBCZYNSKI, Witold. *La Casa* – História de uma ideia. Buenos Aires: Eméce Editores; 1991.
- SCARDUA, Angelita. Disponível em: <https://projetohestia.com/quem-somos/home-office/psicologia-do-design-de-interiores-o-que-faz-de-uma-casa-um-lar/>. Acesso em: 04 mar. 2017.
- TRAMONTANO, Marcelo. *Habitações, metrópoles e modos de vida*. Por uma reflexão sobre o espaço doméstico contemporâneo. 3o. Prêmio Jovens Arquitetos, categoria "Ensaio Crítico". São Paulo: Instituto dos Arquitetos do Brasil / Museu da Casa Brasileira; 1997. 210mm x 297mm. 10 p. Ilustr. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/site/livraria/livraria.html>. Acessado em: 19 set. 2020.

ULRICH, Roger. View through a window may influence recovery from surgery.
Science, v. 224, p. 420-421; 1984.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and empathy* – a contribution to the psychology
of style. Chicago: Elephant paperbacks; 1997.



Vik Muniz: alquimista das Imagens

Vik Muniz: alquimista de las Imágenes

Vik Muniz: alchemist of Images

Agnaldo Aparecido Geremias

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

Resumo

Este artigo traz uma análise sucinta do processo criativo do artista plástico Vik Muniz. Objetiva suscitar reflexões acerca dos significados passíveis de serem apreendidos a partir da observação atenta de suas obras, bem como um diálogo entre elementos de sua trajetória artística e os aspectos teóricos do processo criativo. A ideia é criar uma “fresta” intertextual que estimule a compreensão do tema proposto e a transcendência dos limites da linguagem.

Palavras-chave: Arte. Arte contemporânea. Artes plásticas. Criação artística. Criatividade.

Resumen

Este artículo presenta el proceso creativo del artista visual Vik Muniz. El objetivo es suscitar reflexiones sobre los significados que se pueden aprehender a partir de la atenta observación de sus obras, así como un diálogo entre elementos de su trayectoria artística y los aspectos teóricos del proceso creativo. La idea es crear un “grieta” intertextual que estimule la comprensión del tema propuesto y la transcendencia de los límites del lenguaje.

Palabras-clave: Arte. Arte contemporaneo. Artes plásticas. Creación artística. Creatividad.

Abstract

This article presents the creative process of the visual artist Vik Muniz. The objective is to raise reflections about the meanings that can be apprehended from the careful observation of his works and the dialogue between elements of his artistic trajectory and the theoretical aspects of the creative process. The idea is to create an intertextual “gap” that stimulates the understanding of the proposed theme and the transcendence of language limits.

Keywords: Art. Artistic creation. Creativity. Contemporary art. Visual arts.

INTRODUÇÃO

Vicente José de Oliveira Muniz, mundialmente conhecido como Vik Muniz é um artista visual brasileiro conhecido e reconhecido internacionalmente que utiliza em seu processo de criação uma miríade de materiais inusitados. Feijão, açúcar, grãos de café, cartões postais, manteiga de amendoim, chocolate, leite condensado, molho de tomate, gel para cabelo, geleia de frutas e produtos recicláveis são algumas das matérias-primas utilizadas por ele na composição de suas obras. Residente nos Estados Unidos desde a sua juventude, seus trabalhos se encontram expostos nas principais galerias e museus de arte espalhados pelos quatro cantos do planeta.

Por intermédio deste artigo, cujo título foi inspirado justamente nas gratas surpresas provocadas pelos materiais, técnicas, estratégias e curiosidades imbricados no processo criativo de Vik Muniz, intenciona-se não só descrever seu trajeto de criação, mas, sobretudo, suscitar reflexões acerca de algumas das infindáveis multidimensionalidades das artes visuais.

A fim de possibilitar maior concretude ao leitor, acerca do processo criativo do artista, apresentaremos e discutiremos algumas de suas obras, as quais, para além do óbvio valor e importância artística, demonstram, principalmente, sua forte

preocupação social e com o futuro do planeta. Para tanto, estabelecer-se-á um diálogo entre os elementos de maior destaque da trajetória artística de Vik Muniz e os aspectos teóricos do processo criativo propostos por Mihaly Csikszentmihalyi (2006) e Cecília Salles (1998). De forma proposital, escolhemos não inserir as imagens das obras junto ao texto, intencionando provocar um exercício de abstração e, ao mesmo tempo, estimular o leitor para um possível interesse no aprofundamento acerca do trabalho do artista.

Cabe esclarecer que o intuito desta análise não é discutir o processo de amadurecimento do artista, mas sim destacar os nuances da criação possíveis de serem apreendidos em suas obras; por isso não nos ateremos a uma ordem cronológica, no que se refere ao período de criação.

Antes, porém, de passarmos à apresentação de suas obras, vale destacar, que o principal *gatekeeper*¹ da trajetória de Vik Muniz nos domínios da arte contemporânea norte americana foi o crítico de arte do Jornal New York Times, Charles Haggan. Depois de uma matéria publicada por ele no aludido periódico, versando sobre as obras de Vik Muniz que compunham a exposição Sugar Children (falaremos dessa exposição mais adiante), grandes museus como Guggenheim e Metropolitan Museum of Art passaram a requisitar exposições de suas criações. A partir disso, o trabalho de Vik Muniz foi sendo cada vez mais reconhecido e sua criatividade alcançou dimensões mundiais nos domínios da arte contemporânea.

A ARTE E O INUSITADO

Segundo Sabrina Sanfelice (2011, p. 25), “[...] explorar o horizonte da percepção visual usando materiais incomuns, como serragem, açúcar, areia, papel de parede, jornais ou lixo numa obra de arte não é algo novo, pois Picasso e Braque já o faziam por volta de 1912 em Paris”. Embora possa ter se inspirado em tais fontes criativas, Vik Muniz revela em suas obras, além de uma inegável intencionalidade crítica, uma

¹ O significado literal do termo *Gatekeeper* é “guardião dos portões” e de um modo geral representa a pessoa encarregada de filtrar as tentativas de contato de um vendedor com um profissional da alta gestão ou com grande reconhecimento no mercado. Nas artes, o acesso aos domínios que possibilitam ao artista alcançar o reconhecimento de sua produção passa, em grande medida, por um *Gatekeeper*.

intensa habilidade para perceber potencialidades artísticas em objetos e materiais prosaicamente utilizados no cotidiano, transcendendo seus aspectos puramente utilitários. Essa notável aptidão permite-lhe expressar uma linguagem visual capaz de trazer à tona perspectivas dialógicas da arte, provocando no espectador um exercício de contemplação entre estético e lúdico, o prosaico e o poético, o belo e o feio, a angústia e a alegria, a racionalidade e a sensibilidade.

A primeira obra que apresentamos traz por título: *Lampedusa*. Trata-se de uma instalação criada em 2015 e que foi apresentada na Bienal de Veneza. Seu nome é uma referência à Ilha italiana de Lampedusa, alocada no arquipélago das Ilhas Pelágias no Mar Mediterrâneo, onde frequentemente desembarcam refugiados advindos da África e que se valem da ilha como uma espécie de ponte para acesso clandestino à Europa. A instalação apresenta uma gigantesca dobradura, no formato de um barco de papel, elaborada a partir da ampliação de um jornal local, o qual retrata a morte de refugiados na tentativa de uma travessia frustrada.

Assim, nessa obra, é possível reconhecer a postura crítica de Vik Muniz, frente às políticas europeias discriminatórias e higienistas adotadas diante da questão da imigração. A instalação chamou a atenção do público da Bienal, ao recordar a polêmica internacional gerada a partir do episódio da proclamação do chamado “Estado de emergência humanitário”, implementado em março de 1991, ocasião na qual milhares de refugiados albaneses deixaram sua terra natal pressionados pela queda do regime comunista em seu país e aportaram no litoral italiano. Naquela ocasião, ao invés de serem acolhidos em sua angústia, os albaneses foram imediatamente detidos e, depois de várias semanas de confinamento num estádio de futebol, foram repatriados para o seu país de origem, sem que fosse reconhecida sua condição jurídica de refugiados (GARCIA, 2014). Para a autora,

Esse é o evento emblemático que marca a nova orientação política italiana no que se refere aos temas imigração, refúgio e asilo, em consonância com os princípios considerados como fundamentais pela União Europeia no combate ao fluxo massivo de pessoas em seu interior, entre os quais destacam-se a militarização das fronteiras, a detenção administrativa e leis de imigração cada vez mais repressivas, punitivas e de amplo caráter discriminatório. (GARCIA, 2014, p. 235)

Desde então, essa é uma ação dos governos da Comunidade Europeia que vem sendo reiteradamente implementada, como forma de cercear o ingresso de refugiados no país. A aludida ação, travestida de ação humanitária, apresenta-se na realidade como uma atitude segregacionista e de desrespeito aos direitos humanos.

A segunda obra aqui abordada, *Jonh Lennon*, revela a imagem do famoso ex-Beatle tendo os contornos de seu rosto e cabelos elaborados com grãos de café torrado, enquanto seus óculos são representados por duas xícaras cheias de café. A obra se destaca pela simplicidade, haja vista ter sido composta exclusivamente a partir de uma única matéria-prima, representada a partir de dois de seus principais estados físicos (o grão e a bebida). Ambigualmente, este mesmo fator revela toda complexidade da proposta, isto é, o desafio de se constituir a imagem do astro do *rock*, valendo-se apenas das aludidas e escassas opções materiais. Uma análise ainda mais aproximada do processo criativo imbricado na obra permite-nos perceber a profunda relação entre o minimalismo² e, concomitantemente, a mensagem subliminar que ela carrega, uma vez que existem histórias acerca de que um amigo dentista teria supostamente apresentado a droga LSD aos Beatles, colocando-a secretamente em suas xícaras de café. Boato ou não, o fato é que um dos maiores sucessos da banda inglesa foi justamente a música *Lucy in the Sky with Diamonds*, cuja sigla é a mesma que nomeia a aludida substância psicoativa.

Outra obra de Vik Muniz, que coincidentemente retrata a imagem de Jonh Lennon, apresenta, além da admiração que tem pelo ídolo do *rock*, sua habilidade para compor processos criativos a partir do estabelecimento de parcerias. Em *Memory Rendering of John Lennon in Manhattan* (1995), Vik Muniz retrata a imagem de Lennon trajando uma camiseta com a inscrição “New York City”, cidade onde tragicamente viria a ser assassinado. A curiosidade da obra está no processo a partir

² Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, “O minimalismo se refere a uma tendência das artes visuais que ocorre no fim dos anos 1950 e início dos 1960 em Nova York, alçada a principal centro artístico com o expressionismo abstrato de Jackson Pollock (1912-1956) e Willem de Kooning (1904-1997). [...] enfatiza formas elementares, em geral de corte geométrico, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. O objeto de arte, preferencialmente localizado no terreno ambíguo entre pintura e escultura, não esconde conteúdos intrínsecos ou sentidos outros. Sua verdade está na realidade física com que se expõe aos olhos do observador - cujo ponto de vista é fundamental para a apreensão da obra -, despida de efeitos decorativos e/ou expressivos”.

do qual o artista se valeu para sua produção. A imagem que originou a obra refere-se à foto publicada no livro *The Best of Life*³. A edição trazia uma coleção de retratos muito conhecidos produzidos pelos mais respeitados fotógrafos do mundo para a revista Life. Vik Muniz adquiriu um exemplar numa das tradicionais vendas de garagem que os americanos realizam periodicamente. Ocorre que o livro, tido com muito carinho pelo artista, acabou sendo perdido. Num exercício artístico que teve como ponto de partida suas recordações acerca das fotos publicadas naquele livro, Vik Muniz passou por muito tempo tentando recompor, por intermédio do desenho, as fotos daquela publicação, dentre elas a aludida imagem de Jonh Lennon em Manhattan. Valeu-se, para isso, exclusivamente de suas memórias e das memórias de amigos e conhecidos, conforme descreve Sanfelice, ao citar Edegar Ferreira:

De acordo com Edegar Ferreira, no livro *Arte Contemporânea*, Vik também interrogava pessoas para ajudá-lo a redesenhar aquelas fotos famosas só com o uso da memória que tinham delas. A cada nova lembrança, novos detalhes também eram acrescentados nos desenhos (com diferentes materiais, como lápis, caneta, giz de cera). A ideia era criar uma imagem baseada somente na memória coletiva que essas imagens tinham causado ao longo do tempo pela repercussão e visibilidade que alcançaram, como a foto feita de John Lennon. (SANFELICE, 2011, p. 63)

A autora exhibe também as dificuldades enfrentadas por Vik Muniz no desenrolar do trabalho artístico, demonstrando sua criatividade para a invenção de estratégias e ferramentas que viabilizassem a conclusão da obra.

[...] apesar de todo o esforço para que os desenhos ficassem parecidos com as fotos originais, eles estavam rabiscados, marcados pelo tempo e as inúmeras mudanças que foram acrescentadas gradualmente. Foi, então, necessário, criar uma técnica para que essas imagens pudessem ser expostas e despertassem no espectador uma noção maior de veracidade. Vik fotografou os desenhos usando papel, filtro (halftone) e técnica (soft focus) que permitiram uma maior granulação da imagem, dando-lhes um aspecto esfumado, ocultando os traços e rabiscos dos desenhos. (SANFELICE, 2011, p. 64)

³ O melhor da Life – revista americana, criada em 1883 e que existe até os dias atuais.

Salles nos apresenta uma discussão sobre essa forma híbrida que permeia o processo criativo, cunhando o que ela chama de um “percurso organicamente semiótico”:

Estamos assistindo a uma ampliação dos “espetáculos” artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem. [...] Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação, um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões ocorridas ao longo do percurso criador de uma linguagem para outra [...]. (1998, p. 114-115)

Além do *insight* que permitiu à Vik Muniz perceber novas possibilidades de utilização de suas imagens, manipulando-as e submetendo-as a um verdadeiro processo de retroalimentação, destaca-se sua descoberta acerca das riquezas e significados possíveis de serem produzidos a partir das parcerias, do envolvimento dos sujeitos e/ou protagonistas de suas obras no processo de criação. Assim, mister reafirmar, além da criatividade intrínseca, a habilidade apresentada pelo artista na construção de processos coletivos, nos quais as parcerias soam como constitutivo primordial para o alcance dos resultados.

Com a obra *Double Mona Lisa (Peanut Butter and Jelly)*, Vik Muniz apresenta uma releitura da clássica obra de Leonardo da Vinci, feita a partir de dois materiais inusitados, ou seja, geleia de frutas e manteiga de amendoim.

Muniz nos mostra que as coisas nem sempre são o que parecem e a maior parte daquilo que sabemos, só sabemos através da representação, o que não deixa de ser, também, uma ilusão. De longe, só mais uma representação da Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, mas, de perto, muita geleia e pasta de amendoim. (SANFELICE, 2011, p. 93)

Num processo de autocrítica acerca dessa particular criação, Vik Muniz anuncia: “A arte é sobretudo a habilidade de olhar para uma coisa e enxergar outra”. Tal consideração demonstra seus “olhos para ver”, isto é a capacidade criativa de enxergar num material inesperado um potencial artístico e inovador, uma “Orientação para a descoberta, ou a tendência de encontrar e formular problemas

onde outros não os viram [...]”⁴ (CSIKSZENTMIHALYI, 2006, p. 14, tradução nossa), um elemento de destaque da sensibilidade de Vik Muniz, capaz de ser percebido também na série de criações intitulada *Sugar Children (Crianças de Açúcar)*, datada de 1996, e que foi responsável pela sua fama internacional.

[...] Vik Muniz deu início a uma técnica padrão encontrada em quase todos os seus trabalhos depois da série feita com açúcar: o uso de diferentes materiais, inusitados ou até mesmo corriqueiros demais, para a formação plástica de sua obra – posteriormente transformada em fotografia. A importância desse trabalho não está, portanto, centrada apenas no motivo que o fez ficar conhecido, mas, principalmente, na descoberta de um tipo de “hibridismo” que poderia tornar seus trabalhos obras que chamavam a atenção dos críticos, dos leigos e se tornavam interessantes e rentáveis por conta de uma técnica que não se restringia nem somente às limitações que impõem as lentes ou ao simplesmente plástico. (SANFELICE, 2011, p. 117-118)

A exposição é composta por imagens de crianças caribenhas pertencentes às famílias pobres daquela região que, na ocasião, trabalhavam na lavoura da cana. Vik Muniz fotografou aquelas crianças e depois recompôs os contornos das imagens fotográficas sobre papel preto, usando como matéria-prima o açúcar. Um aspecto intrigante adotado por Vik Muniz durante o processo de criação dessas obras é que “[...] à medida que acabava de fazer cada retrato, ele despejava o açúcar num pote de vidro e colava na frente a fotografia original, como se fosse um rótulo” (SANFELICE, 2011, p. 120). Esses potes foram expostos junto às imagens das crianças, numa atitude a partir da qual podemos inferir inúmeros significados. Um deles, talvez seja a intencionalidade de associar a imagem do sujeito, do protagonista de cada figura da obra com o produto, no caso o açúcar, provocando, talvez, no observador, a tomada de consciência acerca da perversidade do capital, que na busca incessante pela produção, pelo lucro, submete, inescrupulosamente, vidas humanas ao seu regime selvagem de exploração.

A riqueza conceitual desse trabalho reside na ambiguidade traduzida pelas imagens: a doçura do açúcar frente ao amargor da vida de trabalho na lavoura, a pureza das

⁴ “Discovery orientation, or the tendency to find and formulate problems where others have not see any [...]”.

crianças, em face das agruras impostas pela exploração de sua mão de obra, algo que estirpa-lhes a oportunidade de viver a infância de forma plena.

Numa entrevista concedida ao *site* Cultura Genial, as palavras de Vik Muniz traduzem sua sensibilidade frente a essa questão social:

O *Sugar Children* tem muito a ver com a fotografia, já que o açúcar é um cristal e a fotografia é um cristal prateado exposto à luz. É uma série pontilhista feita com açúcar sobre papel preto e depois fotografada em prata de gelatina. Isso desencadeou algo muito importante. Em 1992, passei as férias na ilha de St. Kitts e brincava com as crianças locais em uma praia de areia preta. Estas eram crianças de plantações de açúcar. No meu último dia eles me levaram para conhecer seus pais e me surpreendeu o quão tristes e cansados eles estavam. Como essas crianças se tornaram esses adultos? Concluí que a vida tirara sua doçura deles. Esses retratos em açúcar agora estão em várias coleções importantes, mas também na pequena biblioteca da escola infantil de St. Kitts. Eu devo muito a essas crianças. (FUCKS, 2020)⁵

Apesar de estar em férias naquela localidade, o artista não se desvencilhou de sua curiosidade e, ao revelar que brincou com as crianças na praia de St. Kitts, admite sua “infantilidade”.

Talvez, a característica mais saliente dos indivíduos criativos seja uma curiosidade constante, um interesse sempre renovado por tudo o que acontece ao seu redor. Este entusiasmo pela experiência é frequentemente visto como parte da “infantilidade” atribuída a indivíduos criativos⁶. (CSIKSZENTMIHALYI, 1996; GARDNER, 1993 apud CSIKSZENTMIHALYI, 2006, p. 14, tradução nossa)

Em *Che, à maneira de Alberto Korda*, o artista apresenta uma imagem do ícone da Revolução Cubana, Che Guevara, elaborada com feijão cozido, uma comida típica cubana. Neste retrato, assim como em outras obras de Vik Muniz, o material utilizado imiscui-se com o próprio conceito da obra. Matéria-prima e conceito tornam-se uma unidade, a qual se decodifica em pelo menos três importantes nuances: o significado cultural, o significado social e o talento do artista, elementos

⁵ Documento digital não paginado.

⁶ “Perhaps the most salient characteristic of creative individuals is a constant curiosity, an ever-renewed interest in whatever happens around them. This enthusiasm for experience is often seen as part of the ‘childishness’ attributed to creative individuals”.

que convergem para as perspectivas do “Modelo Sistêmico de Criatividade” apresentado por Csikszentmihalyi.

O mais representativo trabalho de Vik Muniz, ao menos se levarmos em conta sua relação com o contexto brasileiro e sua repercussão para além das paredes das galerias de arte e museus é *Lixo Extraordinário* (2010), um projeto que motivou uma exposição com repercussão mundial e que deu origem também à produção de um documentário homônimo. A aludida película permite ao espectador conhecer os bastidores da criação de Vik Muniz, gerando uma espécie de “caderno de anotações midiático” de seu processo criativo, algo que pode ser considerado como uma segunda vertente artística da obra.

A criação apresenta o trabalho desenvolvido por Vik Muniz e uma equipe de parceiros no antigo aterro sanitário do Jardim Gramacho, alocado na baixada fluminense. O “Lixão de Gramacho”, como era conhecido, foi considerado como o maior depósito de lixo a céu aberto da América Latina, até o ano de 2012 (ocasião em que foi desativado). O filme originado a partir do projeto foi um grande sucesso de público. Aclamado pela crítica, *Lixo Extraordinário* chegou a ser indicado ao Oscar de melhor documentário e recebeu o prêmio do público nos festejados festivais de Sundance e Berlim. O cineasta responsável pelo documentário, que pode ser considerado como o *gatekeeper* que permitiu o acesso do artista para um novo domínio representado pelo cinema foi Lucy Walker.

Os principais parceiros de Vik Muniz nessa empreitada artística foram os catadores de material reciclável, que na ocasião atuavam na Cooperativa alocada nas imediações do aterro. Em entrevista concedida ao Programa Starte (2009) do canal de TV por assinatura Globo News, por ocasião da exposição, o artista Vik Muniz fala de alguns significados que apreendeu a partir da experiência com esses parceiros:

O que eles me ensinaram é muito mais significativo do que eu pude ensinar a eles. O que eu passei para eles, por exemplo é que existem maneiras de se fazer uma coisa se tornar mais interessante, mais bonita, e aquilo tem imediatamente um efeito na maneira com a qual nós nos vemos. O que eles me ensinaram foram coisas muito mais interessantes, eu tinha uma coisa, uma relação com o lixo, eu ando obcecado com o lixo ultimamente. Existe todo um passado seu, o lixo, é tudo que não está no seu

álbum de fotografia. Existe o lixo mental, existe o lixo físico, existe o lixo espiritual, imoral. É tudo que você não quer ser realmente. E a gente joga isso fora. Eu fico imaginando se aquilo te seguisse, se você vivesse com aquilo o tempo todo, que efeito aquilo ia ter na sua personalidade, na sua identidade. Agora, essas pessoas, não só elas vivem com o lixo que elas fizeram a vida inteira, como com o de todo mundo. Elas estão no outro lado da sociedade de consumo, e tudo o que a gente joga e não quer mais, eles estão lá recebendo. (STARTE, 2009)⁷

Como ponto de partida, a partir de um processo de criação semelhante ao projeto *Crianças de Açúcar*, Vik Muniz fotografou os aludidos trabalhadores. Num segundo momento, valendo-se de um enorme estúdio improvisado próximo ao lixão, o artista projetou as imagens resultantes do alto, em direção ao chão, numa escala gigante. No passo seguinte, com a ajuda dos protagonistas das fotos, Vik Muniz reconstruiu as imagens projetadas utilizando como matéria-prima o lixo reciclável coletado no próprio aterro, um aspecto que confere à criação artística sua dimensão coletiva. Como última etapa, Vik Muniz fotografou (Figura 1) as imagens reconstruídas e transformou-as em telas. Estas compuseram o resultado final da obra que seguiu para exposição.



Figura 1: Aterro Sanitário do Jardim Gramacho - RJ

Fonte: Site Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/403775922813483743/>

⁷ Documento digital não paginado.

Uma das telas de destaque e que traduz toda a intencionalidade do artista nesta particular produção é a obra *Marat*, uma releitura da obra *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David (1748-1825). A clássica obra retrata o momento da morte do líder revolucionário Jean-Paul Marat (1743-1793), médico, filósofo, teórico, político e cientista, conhecido popularmente como jornalista radical e político da Revolução Francesa. Na releitura de Vik Muniz, o protagonista da foto que deu origem à obra foi o então presidente da Cooperativa dos Catadores do Jardim Gramacho, Tião Santos.

[...] Jean-Paul Marat foi médico, filósofo, cientista, ensaísta, jornalista e panfletário, que ficou mais conhecido por sua participação nos eventos políticos e que na companhia de Danton e de Robespierre levaram a França à Revolução. Marat advogou reformas básicas a favor dos pobres e perseguição constante aos inimigos do povo. Foi assassinado por Charlotte Corday que, disfarçada de colaboradora do movimento, chegou à sua casa e o esfaqueou. [...]. No “eco visual” de um líder revolucionário, que foi assassinado justamente por causa de suas posições em defesa do povo, Vik Muniz faz o seu próprio panfleto revolucionário, seu próprio discurso político transformando, para muitos críticos da arte contemporânea, o luxo da obra de Jacques-Louis David em um simples panfleto de papel reciclável, com uma técnica inegavelmente atrativa [...]. (SANFELICE, 2011, p. 160)

Além dessas importantes reflexões de cunho político provocadas por Vik Muniz e da beleza capaz de levar o espectador ao “estado poético”⁸, cunhado teoricamente por Edgar Morin, o que salta aos olhos são as experiências “gestálticas”⁹ que cada obra possibilita. Ao fitá-las à distância, o espectador consegue perceber as imagens dos protagonistas das fotos, transformadas por Vik Muniz naquelas obras de arte. Se olhá-las de forma aproximada, todavia, o observador avistará os objetos descobertos arqueologicamente no aterro sanitário durante o processo criativo, podendo acessar reflexões acerca das ambiguidades interpretativas das imagens, uma vez que essas podem possibilitar concomitantemente vários significados. Neste sentido, a poesia proporcionada pela exposição revela, numa mistura entre elementos, ora

⁸ Para Morin (2017, p. 22), “O estado poético é um estado alterado, nele podemos nos sentir amorosos, admirados, em comunhão, maravilhados, transportados, transfigurados, inspirados”.

⁹ Para a psicologia, Gestalt é a teoria que considera os fenômenos psicológicos como totalidades organizadas, indivisíveis, articuladas, isto é, como configurações. Para as artes plásticas, trata-se de posicionamento que afirma serem a carga emocional e os conceitos estéticos atributos de uma obra de arte e não do seu espectador.

versicolores, ora monocromáticos, imagens ambigualmente prosaicas das veladas mazelas geradas pela desigualdade social, uma linguagem mítica, um sintoma da miséria cotidiana vivida pelos catadores.

Ao serem imortalizadas em obras de arte, tais imagens carregam o potencial de provocar no espectador emoções que podem ir desde o esperado encantamento estético até o possível reconhecimento das questões sociais geradas pelo consumo (Figura 2). A depender da perspectiva do observador, ora se pode reconhecer o lixo – matéria-prima principal daquelas obras de arte – ora se pode perceber sujeitos expostos involuntariamente aos riscos e vulnerabilidades, ironicamente delineados nas telas, pelos espólios da humanidade. O que para alguns poucos soa como rejeitos, para outros tantos se apresenta como meio de vida e objeto de subsistência. Essa forma original e criativa de contextualizar a realidade daquela comunidade pode aparentar, a priori, que seja apenas mais um nuance originado a partir da serendipidade¹⁰ desencadeada pela busca criativa do artista.

¹⁰ Segundo a professora e pesquisadora Regina Lara (2016, p. 5), “O aproveitamento de situações não previstas durante o processo criativo do artista se assemelha à ideia de Serendipidade, um conceito de descoberta científica conhecido entre cientistas como coincidência feliz. O termo Serendipidade foi criado por um escritor inglês do século XVIII, Sir Horace Walpole, que narrou em uma carta a um amigo a viagem de três príncipes ao reino de Serendip (hoje Sri-Lanka, na Ásia) em busca de um tesouro valiosíssimo. Não encontraram o tesouro, mas no lugar dele conquistaram coisas valiosas que nunca teriam sido descobertas se não fosse a tal viagem”.

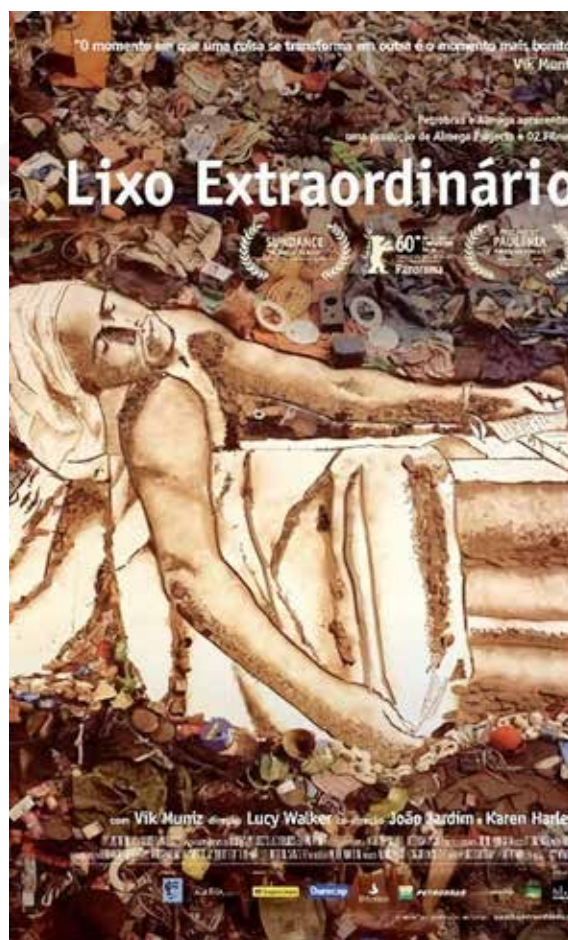


Figura 2: Cartaz de divulgação do filme *Lixo Extraordinário*.
Fonte: Site Cinecartaz. Disponível em: https://cinecartaz.publico.pt/Filme/279866_lixo-extraordinario.

Ao analisarmos a obra com maior acuidade, no entanto, é possível perceber intenções que se sobrepõem aos elementos puramente estéticos, isto é, suscitar uma contundente provocação nos espectadores para uma infindável miríade de desdobramentos gerados pelo consumo desenfreado característico do mundo capitalista globalizado. Dentre eles, destacam-se desequilíbrio ecológico, a exacerbação das desigualdades e, sobretudo, a “[...] nova segregação social e racial (ARROYO, 2015, p. 26) posta na agenda política global e nacional. Concomitante e intencionalmente, Vik Muniz concede aos membros da comunidade do Jardim Gramacho (principalmente aos participantes ativos do projeto) espaços reflexivos capazes de estimular a tomada de consciência acerca dos aspectos políticos

geradores daquelas mazelas e, quiçá, possibilitar um resgate das perspectivas utópicas apresentadas por Karl Mannheim. Para Mazucato,

A ideologia e a utopia fazem parte das motivações coletivas inconscientes, que atuam no sentido de determinar a forma como os indivíduos agem e pensam, e neste sentido Mannheim (1972, p. 67) acredita que “servem para ocultar – em duas direções – certos aspectos da realidade social”. Há uma identificação de ideologia com “conservação” e de utopia com “mudança”, ambas distorcidas da realidade, transcendendo-a, mas em conexão direta com a realidade do grupo dos sujeitos que as pensam. (2013, p. 191)

Assim a utopia (ao contrário das equivocadas subversões produzidas historicamente acerca desse conceito, que a asseveram como algo inalcançável) pode soar como estímulo para um movimento coletivo organizado, capaz de se contrapor à ideologia dominante, a ponto de provocar as transformações sociais almejadas e necessárias.

Por fim, a divulgação midiática que compõe a proposta artística potencializa ainda mais esse “ambiente provocativo”, caracterizando o todo da obra como uma intervenção artística de grande magnitude, diferenciando-a ante seus trabalhos anteriores, os quais, em grande medida, limitaram-se às exposições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que as críticas contemporâneas venham apontando a tendência mercadológica por meio da qual a arte de Vik Muniz parece estar se destacando, haja vista algumas de suas peças terem sido vendidas por centenas de milhares de dólares, não há como negar a importância de seu trabalho e o impacto de suas criações e exposições. Outro aspecto a ser reconhecido é o fato de suas obras terem espaço garantido nos mais importantes museus de arte do mundo, algo que revela a universalidade de sua arte. Por outro lado, considerando que um artista vive do seu trabalho, mister destacar as múltiplas dimensões motivacionais do seu fazer, dentre as quais reside a importância do reconhecimento e valorização de sua produção não só sob os pontos de vista criativo-artísticos, mas igualmente, e em mesmo teor, os econômico-financeiros.

Por fim, como já descrevemos, há que se reafirmar a importância social das criações de Vik Muniz, as quais, a exemplo de *Crianças de Açúcar* e *Lixo Extraordinário* envolveram

parcerias com pessoas do povo, tecendo significados que transcendem os meros constitutivos elitistas da arte, chamando a atenção do público para as questões sociais desencadeadas pelo mundo capitalista globalizado, tais como o consumo exacerbado, o crescimento galopante da pobreza acompanhado da segregação da parcela mais pobre da população e a “desumanização da humanidade”. Sua atitude como artista traduz, pelo processo criativo, perspectivas de inclusão e de provocação da humanidade para a tomada de consciência acerca da necessidade emergente da qualificação das relações e dos processos sociais, do respeito à diversidade e, mais do que isso, do reconhecimento da importância social dos sujeitos em detrimento da meritocracia que ignora, marginaliza, segrega e discrimina.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, Miguel Gonzalez. O humano é viável? É educável? *Revista Pedagógica*, Chapecó, v. 17, n. 35, p. 21-40; maio/ago. 2015.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. A systems perspective on creativity. In: HENRI, Jane (ed.). *Creative management and development*. London: Sage Publications; 2006. p. 3-17.
- FUKS, Rebeca. *As 10 criações mais impressionantes de Vik Muniz*. Cultura Genial. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/vik-muniz-obras/>. Acesso em: 12 set. 2020.
- GARCIA, Fernanda Di Flora. A exceção é a regra: os centros de detenção para imigrantes na Itália. *REMHU – Rev. Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, Brasília, Ano XXII, n. 43, p. 235-250; jul./dez. 2014.
- LARA, Regina. Acasos, serendipidades e insights nos processos criativos de artistas visuais. *Revista Tríade*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 1-15; jun. 2016.
- MAZUCATO, Thiago. Ideologia e utopia em Karl Mannheim. *Revista Sem Aspas*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 187-195; 2013.
- MINIMALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural; 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3229/minimalismo>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- MORIN, Edgar. *Sobre a estética*. São Paulo: Pro Saber; 2017.
- MUNIZ, Vik. *Gallery*. New York; 2020. Disponível em: <http://vikmuniz.net/pt/>. Acesso em: 13 set. 2020.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume; 1998.

SANFELICE, Sabrina. *Diálogos contemporâneos entre arte e fotografia: um percurso pelas obras de Vik Muniz*. 2011. 199 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas; 2011.

STARTE. Artista plástico Vik Muniz revela curiosidades de seus trabalhos. Direção: Luiz Claudio Latge. Produção: Roberto Werteman. Rio de Janeiro: TV Globo; 2009. 1 vídeo (22:39 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3vTbF62PCK>. Acesso em: 3 out. 2020.



Presságios

Presagios

Omens

Ângelo Dimitre Gomes Guedes

*Professor no Programa de Publicidade e Propaganda
do Centro Universitário UDF, Brasília, Brasil¹.
angelodimitre@gmail.com*

¹ No período em que este trabalho foi submetido à Revista ARA, além da instituição mencionada acima, o autor lecionava como professor substituto no Departamento de Audiovisuais e Publicidade da Universidade de Brasília.

Resumo

Além do imaginário, artistas buscam inspiração nos sonhos para a construção de narrativas capazes de questionar, qualificar, transformar ou até imaginar outras realidades. O onírico não parece jogar com regras tão definidas e isso abre espaço para múltiplas experimentações de linguagens, signos e direções. Este ensaio visual² segue por esta rota: explora a aproximação entre sonhos e a escritura fotográfica para compor e compartilhar uma narrativa onírica.

Palavras-Chave: Narrativas visuais. Fotografia e ficção. Fotografia e literatura. Arte e sonhos. Intercâmbio de linguagens.

Resumen

Además del imaginario, artistas buscan inspiración en los sueños para la construcción de narrativas capaces de cuestionar, calificar, transformar o incluso imaginar otras realidades. El sueño no parece jugar con reglas tan definidas y esto abre espacio a múltiples experimentos en lenguajes, signos y direcciones. Este ensayo visual sigue por esta ruta: explora la aproximación entre los sueños y la escritura fotográfica para componer y compartir una narrativa onírica.

Palabras-Clave: Narrativas visuales. Fotografía y ficción. Fotografía y literatura. Arte y sueños. Intercambio de lenguajes.

Abstract

Besides the imaginary, artists seek inspiration in dreams for the construction of narratives capable of questioning, qualifying, transforming or even imagining other realities. The dream does not seem to play with such defined rules and this makes room for multiple experiments in languages, signs and directions. This visual essay follows this route: it explores the approximation between dreams and photographic writing to compose and share an oneiric narrative.

Keywords: Visual narratives. Photography and fiction. Photography and literature. Art and dreams. Interchange of languages.

² Este trabalho reúne algumas fotografias produzidas em diferentes lugares no decorrer dos últimos anos. Imagens com as quais o autor tem participado de convocações como, por exemplo, para o PROJETO POR DENTRO DE UM TEMPO SUSPENSO 2020 (organizado pelo Foto em Pauta, Foto Rio, Solar Foto Festival e Doc Galeria). Até o envio deste ensaio para a Revista ARA, uma das imagens foi selecionada pelo Foto em Pauta para divulgação em suas redes sociais. Uma das imagens que integra este ensaio também teve uma versão apresentada na Tese de Doutorado do autor (GUEDES, 2016) e em um artigo escrito em coautoria (GUEDES, VARLES, MELLO, AZEVEDO, 2017).

INTRODUÇÃO

Considerado como um estado alterado de consciência natural, sonhos são bastante comuns e frequentes na vida das pessoas: um adulto na casa dos 70 anos chega a ter sonhado no decorrer de sua vida aproximadamente 150 mil vezes. (FELDMAN, 2015). O onírico, aquilo que pertence aos sonhos³, exerce forte influência à criação poética. O escritor Jorge Luis Borges em seu *Libro de Sueños* cita uma metáfora de Joseph Addison sobre este estado que talvez explique a razão pela qual artistas se inspiram no território dos sonhos: “a alma humana, liberta do corpo, é a um tempo o teatro, os atores e o público”. (ADDISON apud BORGES, 2013, p. 96, tradução nossa). De suas próprias lembranças ao diálogo com sonhos estrangeiros; pelos relatos de quem os sonhou ou por seus rastros em palavras, imagens e sons; sonhos têm marcado presença na composição de narrativas poéticas a partir de diversas linguagens, meios e sentidos.

³ Segundo o Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2011, p. 995) onírico refere-se “aos sonhos [...] que é próprio do sonho ou da natureza do sonho”.

Algumas histórias ficcionais inscrevem o sonho como uma espécie de visão, como um anúncio de um porvir, buscando assim uma via de acesso à realidade. Como, por exemplo, o sonho que antecederia a morte de Santiago Nasar no romance *Crônica de uma morte anunciada* de Gabriel García Márquez (2016). É curioso pensar na personagem Plácida Linero, mãe de Santiago, conhecida na vila como a “intérprete certa dos sonhos alheios” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2016, p. 7). Nem mesmo em posse de tal fama foi capaz de decifrar o trágico fim de seu filho, horas após ele lhe contar que sonhara com uma travessia por “um bosque de grandes figueiras onde caía uma chuva branda” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2016, p.7). Santiago Nasar “por um instante foi feliz no sonho, mas ao acordar-se sentiu-se completamente salpicado de cagada de pássaros” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2016, p. 7). Ao escutar o sonho, Plácida Linero excluiu qualquer sinal de preocupação e disse: “todos os sonhos com pássaros são de boa saúde” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2016, p. 11).

Em outro texto mencionado por Borges, o escritor Franz Kafka (apud BORGES, 2013, p. 962, tradução nossa) indica algumas características e intensidades que se associam a esse estado alterado de consciência: “absurdo, incoerente, inevitável, irrepetível, origem de alegrias ou terrores infundados, incomunicável em sua totalidade, porém ansioso de ser comunicado”. Aqui, encontra-se outro provável motivo pelo interesse da arte e de suas histórias. Nessa espécie de emancipação da alma em relação ao corpo, em referência à outra passagem do mesmo livro já citada no presente trabalho, há espaço para uma série de rupturas com regras, direções e limites de uma, ou várias, linguagens. E ainda que difícil de se expressar, há um desejo de compartilhar algo do que foi sonhado.

Gaston Bachelard (1990) destaca a imaginação enquanto movimento e reflete sobre o sonhar que se estabelece a partir do imaginário: imagens que se transformam e que provocam a aparição de outras imagens. Segundo Bachelard (1990, p.1) “se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente [...], não há imaginação.” Em meio a tantas imagens que circulam na contemporaneidade, a fotografia estabelece chaves importantes para os diálogos entre imagens, imaginação e aquilo que se costuma classificar como realidades. Jogar com a presença dos sonhos na imagem fotográfica parece revelar outras veredas para o imaginário.

Flusser (2011, p. 19), por exemplo, considera realidade como “tudo contra o que esbarramos no caminho à morte”. Já imaginação, para o autor, refere-se à “capacidade de compor e decifrar imagens” (FLUSSER, 2011, p. 18). Nesta direção, Flusser (2008, 2011) posiciona a fotografia como um dos principais exemplos para pensar os gestos e os lances de artistas enquanto jogadores que lidam com uma sociedade forjada por aparelhos e programas que aumentam a circulação de imagens. Encontrar formas de dialogar com este universo de imagens, nas atuais circunstâncias, impõem múltiplos desafios para pensar uma criação que escape das rotas calculadas e previstas nos programas dos aparelhos que direcionam o comportamento social (FLUSSER, 2008).

O presente trabalho compartilha um ensaio visual intitulado *Presságios*, composto a partir do encontro entre palavras, imagens, sonhos e pensamentos. Rotas traçadas por meio de diferentes temporalidades e sonoridades que se amplificam, deslocam-se e transformam-se no encontro com cada leitor, seus sonhos e imaginação.

Texto de apresentação do ensaio

Pedaços de sonhos se entrelaçam num mistério a desvendar-se.

Desejos e medos velados cujo grito não há mais como silenciar.

Presságios é como um sopro de luzes, sombras e sonoridades: uma travessia rumo ao desconhecido.

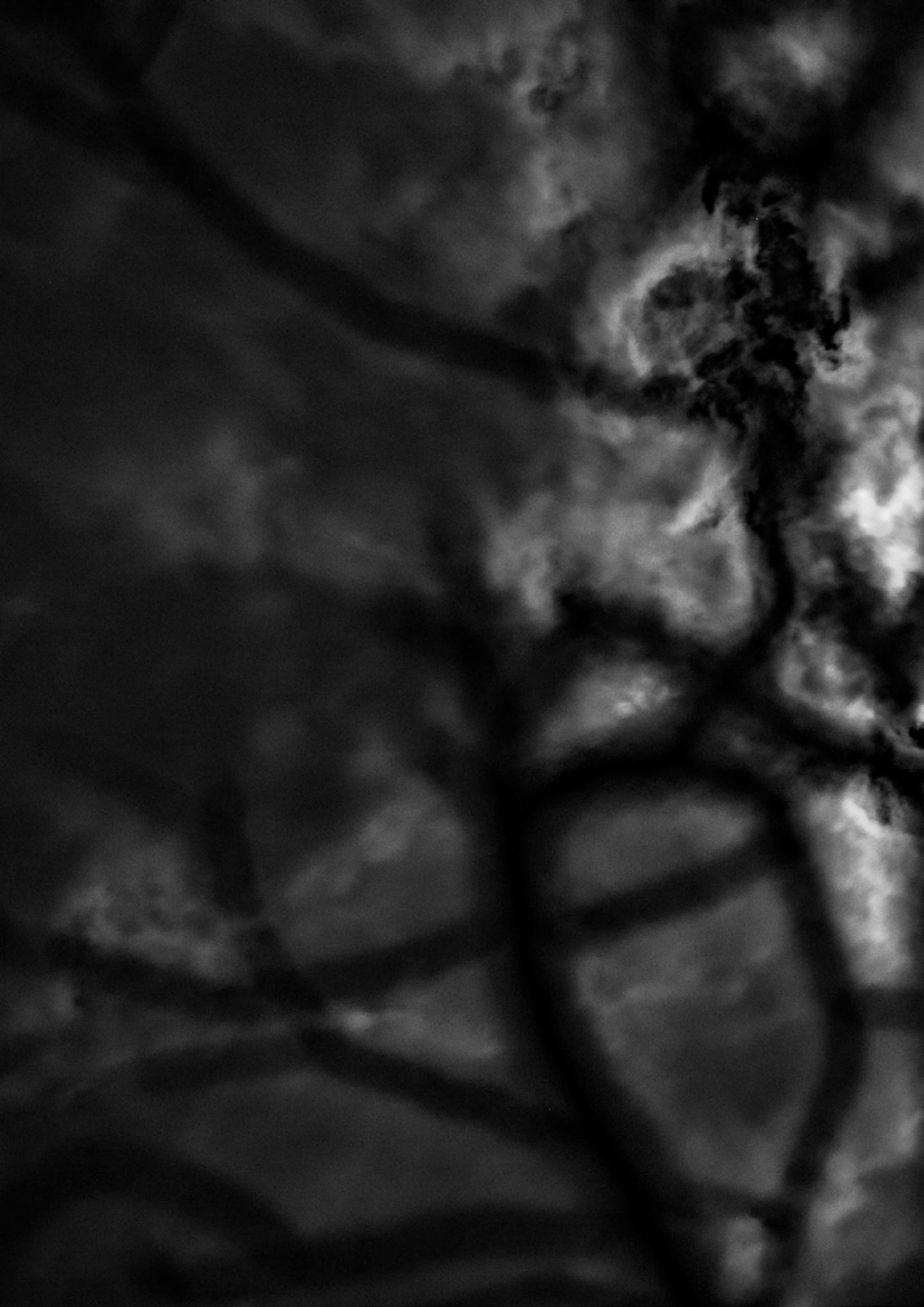
Uma escuridão em chamas que liberta asas de luz que exploram, deslocam e questionam fronteiras entre sonhos e sentidos, passado e porvir.

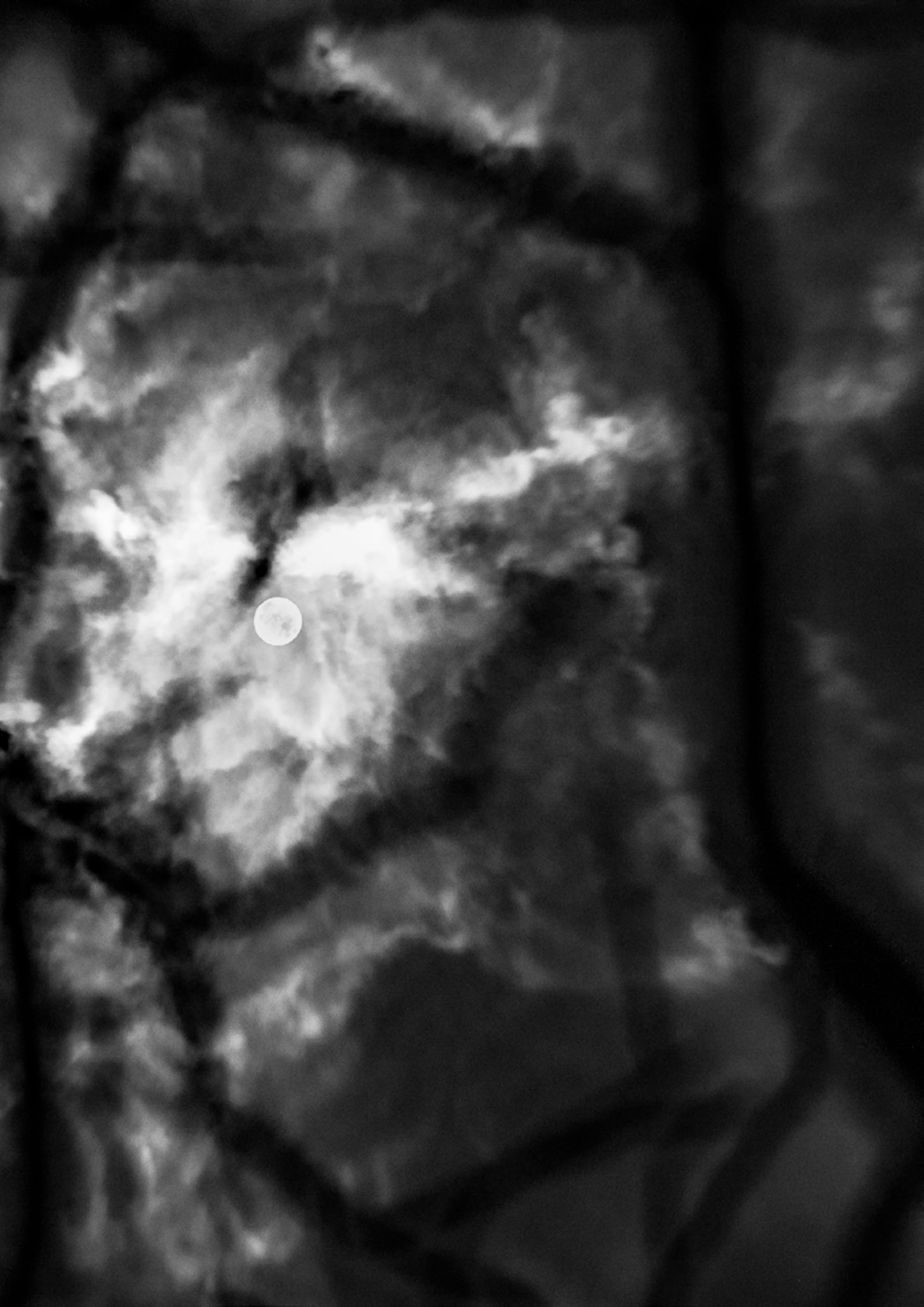
A fotografia, assim como o onírico, joga com outras temporalidades. Não cabe num correr de ponteiros. Flui, dança, pulsa, ressoa e silencia.

Tal qual uma bruma, deforma e transforma aquilo que os sentidos almejam tocar.

Este trabalho justapõe sonhos de diferentes paisagens e temporalidades.

Caminhos para navegar por onde o desejo levar. Correntezas que findam por desaguar no próprio sonhar.

































REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia citada

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes; 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Libro de sueños*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España; 2013. [Edição do Kindle]
- FELDMAN, Robert S. Introdução à psicologia. Porto Alegre: AMGH; 2015. [Recurso Eletrônico]
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume; 2011.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume; 2008.
- GARCÍA-MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. Rio de Janeiro: Record; 2016.
- GUEDES, Ângelo Dimitre Gomes. Re-visão dos aspectos de linguagem da escritura fotográfica na ambiência digital. 2016. 267 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo; 2016.
- GUEDES, Angelo Dimitre Gomes; VARLESI, Rita; MELLO, Regina Lara Silveira; AZEVEDO, Wilton. In-finitude: sobre o caminho das imagens. *Revista Escrita*, n. 23, p. 57-72; 2017.
- NOVÍSSIMO Aulete *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa / Caudas Aulete*. (Org. Paulo Geiger). Rio de Janeiro: Lexikon; 2011.



O desamparo do espectador nos projetos de Peter Eisenman da década de 1960

***La indefensa del espectador en los proyectos
de Peter Eisenman
de los años 1960***

***The spectator's helplessness in Peter
Eisenman's 1960's projects***

Bruno Juliani Mentone

*Mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo, São Paulo, Brasil. bruno.mentone.arq@gmail.com*

Resumo

Leitura do início da carreira de Peter Eisenman, entre 1967 e 1978, a partir de Michael Hays e Hal Foster analisando reinscrição que o arquiteto opera da abstração moderna. Verificou-se como isso influencia a relação com o espectador, com potencial transformador deste, condição lida a partir do desamparo como discutido por Vladimir Safatle.

Palavras-Chave: Eisenman, Peter D., 1932. Arquitetura pós-moderna. Formalismo (Arte). Teoria da arquitetura. Biopolítica.

Resumen

Lectura del inicio de la carrera de Peter Eisenman, entre 1967 y 1978, desde Michael Hays y Hal Foster analizando la reinscripción que el arquitecto opera de la abstracción moderna. Se verificó cómo esto influye en la relación con el espectador, con potencial transformador de este, condición leída desde la indefensa como lo discutió Vladimir Safatle.

Palabras-Clave: Eisenman, Peter D., 1932. Arquitectura posmoderna. Formalismo (Arte). Teoría de la arquitectura. Biopolítica.

Abstract

Reading of the beginning of Peter Eisenman's career, between 1967 and 1978, from Michael Hays and Hal Foster analyzing the architect's reinscription of modern abstraction. Founding how this influencesthe relationship with the viewer, with its transforming potential, a condition read from the helplessness as discussed by Vladimir Safatle.

Keywords: Eisenman, Peter D., 1932. Post Modern Architecture. Formalism (art). Architecture theory. Biopolitics.

INTRODUÇÃO¹

Analisaremos uma face da arquitetura contemporânea em sua formação, a década de 1960, que ganha corpo com a perda da relação sintetizada no mote da arquitetura moderna: “forma segue função”. Reconhecendo a pluralidade do momento, não é um diagnóstico totalizante, mas a leitura de um fenômeno cujas formas aparecem em arquitetos que discutem a autonomia da arquitetura. É um afastamento da linguagem arquitetônica de outras esferas, uma obstrução à tradução entre o campo da forma e o campo da função, que indicará abertura para ressignificação do espectador do projeto arquitetônico. Para tal, analisaremos Peter Eisenman a partir de sua arquitetura autorreferente. Sua profícua publicação de projetos e textos desde o início de sua atuação, com tese defendida em 1963, e primeiro projeto, *House I*, em 1967, favorecem essa análise.

¹ Este trabalho prossegue pesquisa iniciada em artigo para a disciplina FLF5241 – Teoria das Ciências Humanas (Revolução Política, Instauração Estética: arqueologia do tempo histórico em ruptura) do 2º semestre de 2018 e ao memorial de qualificação apresentado em 18 de abril de 2019 durante a obtenção do título de mestre pela FAU-USP.

A partir de Michael Hays e Hal Foster, compreenderemos a atuação de Eisenman marcada como produção de imagens. Sondaremos o início da carreira do arquiteto a partir desse aspecto, com objetivo de explorar características que levam a esse diagnóstico. Assim, mobilizaremos a compreensão da década de 1960 elaborada por Fredric Jameson, filósofo lido por Hays, a qual coincide com o início da carreira de Eisenman. Essa década é a transição entre o moderno e o pós-moderno, portanto o encerramento de um e formação do outro. Compreendendo o pós-moderno não como ruptura “após o moderno”, mas em relação ao moderno, guardando suas próprias características e potencialidades.

A atuação de Eisenman durante o período permitirá confirmar os diagnósticos de Hays e Foster e compreender operação concomitante, a abstração que opera no espectador que se coloca frente ao objeto arquitetônico. Disso emergirá uma face complementar à questão do arquiteto ser produtor de imagens, passível de ser explorada com o diagrama do olhar de Lacan. Lido tanto por Foster quanto por Hays, o diagrama pressupõe troca de olhares entre o sujeito e o real, mediada por um anteparo-imagem. O real, o outro para o sujeito, é visto em Hays como a história encarnada na cidade, que, como manifestação das condições materiais de existência, seria a expressão do real. Compreenderemos que a cidade como forma de determinação de significados, delimitadora de formas de vida, ocupa papel específico, inscrito no tecido de significados vigente, portanto não como real, mas como anteparo-imagem.

A leitura de Foster da arte e arquitetura contemporâneas a partir de contradições, de tensões entre o real e a imagem, traduzida na dialética entre pop e minimalismo, respectivamente, auxiliará a compreender a localização do espectador como real e da cidade como simbólico no anteparo-imagem, adotando a perspectiva do arquiteto como sujeito. Posição do espectador é consequência da tentativa de Eisenman de recuperar a abstração moderna. Se no moderno a abstração operou sobre a forma deslocando-a da história, da representação, enquanto o sujeito moderno era delimitado pela ideia de sociedade moderna, pela utopia, Eisenman a reinscreve operando no espectador, o qual se torna inapreensível no processo de elaboração formal. Sua forma produtora de imagens é autorreferente, opera sobre si; no

diagrama de Lacan, é o reforço do anteparo-imagem, circunscrita, portanto, ao sujeito e ao anteparo.

Identificaremos essa produção de Eisenman como dual, prenhe de uma contradição: por um lado, produz imagens, face ditada pelo capital; por outro, intercepta a influência deste sobre o sujeito ao deslocá-lo. Compromete o produtor enquanto despossui o espectador. Condição que torna o usuário não traduzível à arquitetura. A formação de uma linguagem arquitetônica autônoma (uma das forças motrizes da década de 1960) implica uma linguagem que não compartilha termos com a linguagem do social. Compreendendo a partir de Safatle que a formação de um sujeito livre traz possibilidade de mudança, o desamparo do usuário ao não ser predicado pela arquitetura permite o vislumbre dele como sujeito revolucionário. Se esta arquitetura, formalmente próxima ao atual estágio do capitalismo, não consegue – ou mesmo não deseja – dar voz ao corpo social contemporâneo (corpo multiforme, plural), ao menos minimiza sua colonização desse corpo ao não o predicar. Situação que permite abertura à emergência de novos sentidos ao espectador frente ao projeto.

DÉCADA DE 1960

Fredric Jameson expõe a década de 1960 como período de transição: a derrocada do moderno e a formação do pós-moderno. Compreendida em sentido expandido, o autor a delimita entre 1967 e 1975, época marcada por diferentes mudanças – crise do petróleo, Revolução Cultural Chinesa, fim da Guerra do Vietnã, Maio de 1968 – que refletem o fim de um estágio do capitalismo e o advento de seu terceiro estágio, caracterizado pela colonização da cultura pelo capital. Como transição, a infraestrutura é reformulada, liberando a superestrutura, como a arquitetura, favorecendo sua autonomia. Consolidada a reformulação, retorna a superestrutura a ser reflexo da infraestrutura:

[...] num primeiro momento a reificação “liberou” o Signo de seu referente [...]. Num segundo momento, ela continua seu trabalho de dissolução, penetrando no interior do próprio Signo e liberando o Significante do Significado, ou do próprio sentido. [...] um anônimo jogo de signos torna-se impossível quando esse

derradeiro referente a que o balão da mente estava atado é definitivamente cortado. O esfacelamento do Signo em pleno ar determina a queda numa realidade social agora absolutamente fragmentada e anárquica; os cacos da linguagem (os Significantes puros) agora recaem de volta no mundo, como tantas outras peças de sucata, em meio a todos os outros aparelhos e construções enferrujados e obsoletos que atravancam a paisagem-mercadoria e se alastram pela “cidade colagem”, a “delirante New York” de um capitalismo avançado pós-modernista em plena crise. (JAMESON, 1992, p.113-115)

O autor define a história como a sucessão de períodos marcados por dialéticas que operam contradições contidas no presente (JAMESON, 1998). Uma característica do pós-moderno é reflexo da perda da compreensão desse desenvolvimento do tempo. O moderno abarca o tempo a partir de metanarrativas, uma unidade; o pós-moderno é fragmentário, tempo feito de momentos sucessivos (JAMESON, 1996). A perda do sentido de história reflete na predominância da superficialidade, achatamento dos produtos culturais. A década de 1960 situa-se entre a perda das metanarrativas e a instauração de pequenas narrativas.

Cada fase do capitalismo é marcada por uma condição de produção, uma infraestrutura, refletida em uma formação característica, uma “dominante cultural” que irradia sobre as formas em decadência ou resistência. O pós-moderno é expressão do terceiro estágio do capitalismo, marcado pelo protagonismo dos EUA, cujo papel de colonizador, por meio da cultura, intensifica sua irradiação (JAMESON, 1998). Jameson denomina esse interregno entre o moderno e o pós-moderno de tardo-moderno (*late modern*); Hays, de tardo-vanguarda (*late avant-garde*). A “flutuação do Signo”, o significante liberado do significado, leva a um momento propício, a explorar questões próprias à disciplina, consequentemente durante essa década há diversos impulsos sobre a autonomia do campo: Eisenman com sua linguagem autorreferente às formas, Rossi e a permanência do tipo, Venturi e a linguagem da *strip*, por exemplo. Venturi expressa o pós-moderno em ascensão, Eisenman e Rossi são expoentes da decadência do moderno. Estes levam adiante a linguagem moderna, mas acusam sua insuficiência, como expressão que não terá mais espaço no novo estágio do capitalismo, marcado por uma arquitetura reificada,

um conjunto de estratégias, de subsistemas formando uma “Nova York delirante”, arquitetura como prática gerencial, tecnocrata (HAYS, 2010, p.166-169).

A mudança infraestrutural da década de 1960 é concomitante à transição de centralidade da Europa para os EUA a partir do fim da Segunda Guerra. A transição favoreceu a noção de autonomia, visto que nos EUA não há o mesmo contexto para aproximar arte e vida das vanguardas modernas. A Segunda Guerra mostrou problemas na aposta que se fazia à racionalidade (ARGAN, 2014), decreta-se o fim da história. Movimentos modernos começam a ser lidos como encerrados (FOSTER, 2017a). Se para a Europa havia uma sociedade a construir:

[...] nos Estados Unidos é assumido que a revolução já ocorreu – em 1776, e considerou-se que iniciou uma ordem social que não seria substituída por desenvolvimentos subsequentes. [...] o tema revolucionário nunca foi um aspecto muito proeminente na especulação americana sobre edifícios. (ROWE, 1975, p.4, tradução nossa)

Como se a ideia de revolução que motivou as vanguardas europeias no século XX já houvesse ocorrido nos EUA, bastando aflorar e irradiar esse desenvolvimento. O social estaria dado, reorganizando-se não a partir de uma ruptura, mas de evolução, continuidade do modo de produção. Situação que favorece a autonomia do estético no sentido de independência, de dar sua própria lei; diferente do desejo de produzir a sociedade, é meio de preservar o sujeito produtor. Afrouxada a ligação com o meio social, transita da produção de objetos à produção de imagens (HAYS, 2010; BURGER, 2008).

Hays aproxima essas transições, de tempo e contexto, a uma crise da cidade. Para ele, essa crise, explícita na década de 1960, é o declínio da forma que vigorava desde o Renascimento e instauração de uma nova. Giulio Carlo Argan (2014) ao discutir arquitetura nos anos 60 aponta crise semelhante: distinção entre a cidade tradicional, contexto do projeto, o modelo de cidade ao qual o projeto moderno remete, e a cidade de massas, do fluxo de informações, contexto da programação. Entendendo a cidade como produto cultural do qual a arquitetura participa, essa

leitura permite-nos ver a cidade tradicional como um todo orgânico² que estrutura vínculo entre vida social, trabalho e artes, como a arquitetura. Por sua vez, a cidade do terceiro estágio do capitalismo, do fluxo do capital financeiro, gera um palimpsesto, um conjunto de fluxos que se organizam e reorganizam de forma parcial. Forma um conjunto apenas no sentido do todo que permite compreender a fragmentação (BURGER, 2008), ou como Jameson (1996) coloca, cidade fragmentada em pequenos conjuntos fechados e justapostos, como o hotel Bonaventure, exemplo pós-moderno. A ideia de relação orgânica entre diferentes esferas, a procura por vínculo entre arte e vida, cidade e uso, enfraquece (HAYS, 2010; BURGER, 2008). É a concretização da pretensão moderna não realizada de:

[perda dos] critérios para a racionalização e para a produção do sentido socialmente partilhados. Isso significa que a substancialidade que outrora enraizava os sujeitos em contextos sociais aparentemente não problemáticos estaria fundamentalmente perdida. (SAFATLE, 2016, p.57)

Se por um lado essa condição direciona a discussão da arquitetura à própria instituição, por outro, possibilita a “afirmação do desamparo como afeto social” (SAFATLE, 2016, p.57).

EISENMAN DURANTE A DÉCADA DE 1960

Ao analisarmos textos de Eisenman dos anos de 1960 e 1970, e a série de casas, da *House I*, 1967, à *House X*, 1975, percebemos que esse conjunto coincide com a década de 1960 de Jameson. Esses projetos, denominados de Transformações, ou

² "Em sentido geral, a obra de arte pode ser definida como unidade do geral e do particular. [...] Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não orgânica (alegórica), ao contrário – é o caso das obras de vanguarda –, trata-se de uma unidade mediada. Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe; em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor. [...] A obra de vanguarda não nega a unidade como tal (por mais que os dadaístas tenham intencionado coisa semelhante), mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica" (BURGER, 2008, p.106).

A obra orgânica é aquela que transmite a ideia de um todo no qual todas as partes são necessárias e suficientes, a impressão de uma unidade imanente entre o todo e as partes, diferente da composição paratática, que depende de um mediador, como o espectador, para formar sua unidade.

diagramas de interioridade, são um mergulho na arquitetura autônoma por meio da forma autorreferente, análogo ao voo do signo descrito por Jameson.

Comparando sua tese, *The Formal Basis of Modern Architecture*, de 1963, e texto de 1969 sobre a *House I* (EISENMAN, 1975), vemos o distanciamento do social. Na tese, o papel do arquiteto é articular a forma com objetivo de organizar um ambiente distendido para clareza do sujeito que o frequenta (EISENMAN, 2006). No texto, amparado pela gramática gerativa de Noam Chomsky, a forma é produto da relação entre a estrutura profunda, imanente ao objeto, e a estrutura aparente, o que é perceptível. O papel do usuário passa a ser observar e compreender as relações da forma. Ele é externado, reduzido a um olho que percorre o objeto (EISENMAN, 1970, 1975, 2004 e 2006). Diferentes desenhos desta série de casas não apresentam referência ao usuário, como uma escala humana, ou ao entorno. A *House IV* é apresentada como um curta mostrando o cubo isolado se transformando na forma final. A *House VI* é desenvolvida a partir de um percurso que subjaz à forma, mas que não aparece na forma final (IZAR, 2015), o espectador desaparece. A percepção deste trajeto só é acessível pelos diagramas elaborados por Eisenman no desenvolvimento da casa. São “[...] formulações dentro das quais o homem vai se convertendo em um elemento secundário.” (MONTANER, 2001, p.168), condição que leva a leituras de Eisenman como elitista, hermético (JENCKS, 1989). Em sua série de casas, bem como textos do período, o signo torna-se autônomo e dobrado sobre si, autorreferente, rompe a relação entre forma e usuário presente na tese.

Análogo ao voo do signo exposto por Jameson, ao fim da década de 1960, quando Eisenman parte da série de casas para as Decomposições, as “cidades das escavações artificiais”³, o signo “cai”. Já não há o todo anterior, a relação com a cidade fragmentada não guarda a mesma unidade que a composição orgânica, é uma construção parcial, mediada por quem produz. *Cannaregio*, de 1978, projeto para a região de Veneza, não é feito sobre o local, mas sobre o projeto de Le Corbusier para

³ Nome dado por Eisenman à sua segunda fase, na qual “[...] assistiremos a um modo peculiar de aproximar-se do lugar que muitas vezes leva a uma interpretação artificiosa deste ou, em casos extremos, à invenção completa do terreno onde se atua” (MONEO, 1999, p.158-159).

o local (HAYS, 2010). Quando tenta aproximar-se da cidade, a forma é direcionada à instituição arquitetura. Sem a coesão da cidade moderna, o projeto também é fragmentado, composto de diferentes sobreposições: o projeto de Le Corbusier, referências arbitrárias a Veneza, e repetições da *House Xla*.

Concomitantemente, Eisenman percorre o declínio do moderno, buscando inicialmente corrigi-lo. Em sua tese, procura resgatar a forma como meio de corrigir o desequilíbrio dela em relação à técnica e à função (EISENMAN, 2006); a representação, o semântico, está presente, apenas não é o foco. Durante as Transformações, passa a remover da arquitetura a dimensão semântica, que denomina de *culturalmente condicionado*, em nome de relações, o sintático. Para tal, será caro a Eisenman a abstração, a qual identifica como uma ferramenta moderna (EISENMAN, 1971). Ele a utiliza como meio de desvincular as formas de sentidos pré-determinados, remetendo-a a suas próprias relações; arquitetura de relações ao invés de representações. O arquiteto busca o conceitual, o conceito de casa não é o conceitual da arquitetura, mas do habitar. Conceitual, como estrutura de relações, é a arquitetura de arquitetura (EISENMAN, 2004). A diferença entre operar em termos semânticos em comparação a sintáticos é que os primeiros são a partir de elementos codificados, enquanto os segundos são não codificados, relacionais. Como uma progressão da abstração, Eisenman compreende Le Corbusier operando com estrutura profunda sintática, mas a partir de uma estrutura aparente semântica, a metáfora por meio do “Estilo Internacional”; já Terragni estaria trabalhando ambas as estruturas em termos sintáticos (EISENMAN, 1970); assim, Eisenman se identifica como passo adiante, uma continuidade ao moderno.

A abstração em Eisenman pode ser compreendida por sua categoria de *marks* (EISENMAN, 2014). Conceito é elemento mínimo que aparece em sua série de casas, traduzido livremente como *marcas*. Aproveitando a pluralidade de significados do termo, remete e traduz diferentes elementos entre si: marcas de desenho, marcas como referências no projeto, marcas dos diagramas de Le Corbusier ou Terragni, marcas que um *grid* faz sobre outro, ou marcas físicas no edifício, passam a ter valor comum na forma. As *marcas* indicam operação de reificação, pois ao traduzirem descaracterizam diferentes instâncias, intersecções,

a um mesmo valor interno ao projeto, interno à instituição arquitetônica, rompendo a relação com elementos externos: o “divórcio absoluto da forma a toda referência a materialidade, uso e associação” (HAYS, 2010, p.55)⁴. As *marcas* são transformadas, repetidas, operadas sem vínculo ou objetivo externo, mas umas sobre as outras, autorreferentes. Eisenman ataca o semântico: impede a codificação com elementos externos, a representação, ao saturar de elementos voltados à instituição; pela repetição, desestabiliza vínculo com sentido em favor da relação entre *marcas*, elementos não codificados.

A partir de sua segunda fase, a das Decomposições, ou diagramas de exterioridade, advoga a superação do moderno. Alinhado à década de 1960 e à crise da cidade, isso ocorre entre o projeto da *House X* (último da série de casas apartadas do meio) e do *Cannaregio* (quando retoma a perspectiva de inserção em um meio), entre 1975 e 1978. É quando Eisenman (1996) compreende que a cidade moderna participa de um movimento que data do Renascimento, condicionada às noções de função, composição e história, as quais mantêm a arquitetura como representativa. A arquitetura moderna ainda guardaria uma relação orgânica com a cidade: através da exortação à função, representa a cidade moderna, da fábrica. Desse modo, a arquitetura moderna ainda não seria moderna. A abstração, associada à repetição, ganha papel não de prosseguir um projeto moderno, mas de o executar, portanto, de superar o que era feito até então.

Quanto à retomada, continuidade em relação ao moderno, Foster permite que vejamos nuances entre a perspectiva de Jameson e Hays sobre a transição entre o moderno e o pós-moderno, que, apesar de formalmente similares, possuem diferenças infraestruturais. Foster compreende a produção moderna e pós-moderna a partir de duas categorias homônimas a vanguardas: minimalismo, voltado à matéria, ao real, e o pop, vinculado à imagem (FOSTER, 2017b). Apesar de diagnosticar que o minimalismo é suprimido enquanto o pop adquire predominância, para além da noção de transição, estas categorias ensejam continuidade, implicam uma dialética vinda do moderno e ainda presente. Seguindo esse ponto de vista, a

⁴ Hays alinha essa operação à chave modernista de desfamiliarização, como Loos e Brecht.

operação de Eisenman sobre a abstração não é só um canto do cisne moderno, mas um processo, uma expressão de neovanguarda. É a retomada de tópicos do modernismo, das vanguardas, a partir das contingências da década de 1960 (FOSTER, 2017a), é a reinscrição da abstração a partir do novo contexto.

Eisenman, então, não repete apenas elementos do projeto, mas também estratégias. Como suas formas, como as *marcas*, a abstração moderna é repetida e reinscrita, semelhante à estrutura do trauma, uma segunda ocorrência para inscrição no simbólico de algo reprimido no primeiro momento. O amortecimento do choque nas neovanguardas (BURGER, 2008) fornece indício do que é inscrito nessa repetição. O choque do espectador diante das formas modernas atesta a não inserção destas no simbólico; o que o autor chama de institucionalização das neovanguardas seria a inscrição dessas formas no simbólico, passam a fazer parte dos códigos disponíveis. Se num primeiro momento, no moderno, a forma é deslocada da história da disciplina, não é deslocada a maneira de operar a forma, a representação. Quando Eisenman ataca a representação buscando a eclosão de novos sentidos, é abstraído (no sentido de destacar, afastar, puxar para fora) como efeito colateral o espectador, elemento necessário à representação moderna da função. O espectador é deslocado da formulação do objeto arquitetônico, sem seu significado associado à função, eclode como significante vazio. Se os primeiros projetos da série de casas repetem formas modernas, como a *House I* repete a *Casa del Fascio* de Terragni, ao fim da série, a *House X*, repete formas da própria série⁵. Repetição autorreferente da qual emerge o significante vazio, o signo flutuante. Diagramas que não remetem à função, à cidade, mas uns aos outros, autorreferentes que ensejam um vazio, como o vazio central recorrente em projetos de Eisenman (DAVIDSON, 2006), ou o vazio da forma “EI”, cubo com cubo

⁵ A autorreferência de Eisenman não é compreendida como um processo fechado a cada projeto, mas à disciplina. Por mais que ao longo da série de casas o arquiteto forme uma cadeia de citações de projetos próprios, há referências a outros arquitetos. Não desconsidera a história da arquitetura, que denomina de diagramas de anterioridade, “o conhecimento acumulado de toda arquitetura prévia” (EISENMAN, 1999, p.37, tradução nossa). Como exemplo, é possível ler na *House I* referência a outros arquitetos, como Aalto e Wright, além de Le Corbusier e Terragni (MENTONE, 2020), os quais aparecerão também em projetos posteriores.

menor subtraído (forma irreduzível e elemento formal base de projetos em sua série de casas).

Repetição de caráter melancólico, vazio como falta, visa o retorno a um estado passado, não supera a perda da cidade moderna (HAYS, 2010), como a busca no projeto do *Cannaregio* por alguma cidade. Cidade moderna como unidade, sem ela, curto-circuitada a representação, o semântico da arquitetura, as formas autorreferentes erram, flutuam. Buscando preencher esse vazio, a resposta de Eisenman é autorreferente à instituição, compondo um intrincado nexo entre projetos e textos, por exemplo. O texto tem um aspecto de compensação, de tal forma “necessário” para estabilizar a leitura da forma, pois, como diz Evans (1985), para compreender Eisenman é necessário aceitar sua narrativa formal, o texto protege a intenção do arquiteto. A linha que procurava conectar a arquitetura à sociedade dobra conectando a arquitetura a si mesma, forma a arquitetura conceitual de Eisenman, arquitetura sobre arquitetura, arquitetura de imagens.

A perda da função rompe a unidade não mediada, orgânica. A cidade moderna, como expressão que marca a relação orgânica do produtor com o outro, acusa em sua crise o vazio pela ausência do outro. A dimensão do projeto, a forma arquitetônica, estagna em uma imagem do passado, do período moderno, impasse que a desassocia da vida:

[...] a arquitetura da casa pré-fabricada, muitas vezes com alguns móveis integrados, perdeu muito da comunicabilidade de outrora: seu ambiente é sem cor e uniforme, quem ali mora sabe que é igual nos apartamentos adjacentes, no andar de cima ou de baixo do seu. Cabe a cada inquilino dar-lhe algum caráter ou tom [...] Os objetos variam e personalizam o ambiente amorfo da casa, como uma echarpe ou uma gravata personalizam a roupa em série. (ARGAN, 2014, p.274)

Entretanto, condizente com a busca de Eisenman (1970, 1971 e 1975) por novos sentidos, esse processo possibilita a eclosão de novas e diferentes formas de sensibilidade. A abstração desassocia a forma de representações sedimentadas.

DIAGRAMA DO OLHAR, SUJEITO DESAMPARADO

A leitura de Eisenman permitiu identificar uma disjunção entre produtor e receptor, reflexo do afastamento entre o campo da arquitetura e o social. A partir das leituras do diagrama lacaniano do olhar desenvolvidas por Hays (2010) e Foster (2017a), podemos aprofundar essa formulação. Esse diagrama apresenta o sujeito e o real (o outro) entreolhando-se mediados pelo anteparo-imagem. O anteparo concentra as estruturas simbólicas que permitem ao sujeito apreender o real. O olhar do real é insuportável pelo sujeito, o anteparo-imagem é mediador simbólico indispensável (FOSTER, 2017a).

Foster diagnostica que vivemos em um momento de concentração na imagem, de predominância do pop, mas com o minimalismo latente, sintoma do real afastado do simbólico. Podemos descrever o caminho de Eisenman de abstração do espectador – o outro do sujeito produtor – como do real tornando-se de difícil inscrição; a abstração expurga o usuário do simbólico da arquitetura. A autorreferência de sua arquitetura e sua tradução do espectador, que passa de alteridade a elemento de projeto, a uma *marca*, são fatores que tornam seus projetos incapazes de apreender o usuário. Com o usuário despossuído pelo processo, o anteparo-imagem, o simbólico, é construído sem a presença dele (SAFATLE, 2016): “O deslocamento da práxis vital [...] transforma-se, então, em seu conteúdo” (BURGER, 2008, p.94).

O vazio da estrutura, o esvaziamento da dimensão semântica, permite a associação do processo de produção à forma de reprodução do capital (SAFATLE, 2016). A repetição autorreferente não incorpora o sujeito social, mas incorpora, por mimese, a forma da produção da máquina (FOSTER, 2017b), da produção em série (HAYS, 2010). Imitação que opera como interrupção e compensação ao real, objeto é simulacro do processo de reprodução do capital, que reinsere o objeto na vida como mercadoria, operação de reificação (HAYS, 2010). Eisenman difere do que critica no moderno, não faz uma arquitetura que representa a sociedade da máquina, mas uma arquitetura que opera, que é projetada, como uma máquina de imagens.

Hays situa a cidade, como materialização da história, como o real da arquitetura, mas a dialética de Foster permite a apreendermos como o anteparo-imagem. A cidade

pós-moderna está transformada, é fragmentária, mas não ausente. A repetição autorreferente, bem como a produção pop de imagens, reforça o anteparo-imagem fragmentado, preenche os espaços para tapar os buracos, “*trou*”, evitar o “*trouma*” de ver e ser visto pelo real (FOSTER, 2017a, p.130-131). A repetição de pilares, vigas, diagramas –diferentes *marcas* – reforça o anteparo-imagem. Conforme análise de Foster de que vivemos em período de reforço do anteparo e repressão do real, a cidade não estaria longe da produção de imagens, no real, mas – como produto cultural, como produto da arquitetura autorreferente – participa do reforço do anteparo fragmentado.

Pela forma que Eisenman ataca a representação: “[...] a repetição, a (re)produção de simulacros, tende a subverter a representação, a enfraquecer sua lógica referencial” (FOSTER, 2017a, p.75), a repetição de imagens que encobrem o real produz simulacro (HAYS, 2010) – anteparo-imagem denso rebate o olhar do sujeito como se fosse o real, que permanece latente. Hays aponta uma face crítica ao incorporar a lógica da produção à reprodução de si: enquanto (re)produz-se pela forma da produção em massa, e reifica-se como mercadoria, acusa de forma indireta a estrutura do social, a colonização de esferas pela lógica do capital.

Esta releitura do diagrama posiciona o usuário abstraído. Se no diagrama temos como sujeito o produtor e o anteparo-imagem como as construções simbólicas – seja projeto, seja cidade –, o real, o outro, é o espectador, o usuário. Independentemente do quanto a repetição autorreferente dobre a instituição sobre si mesma, o objeto arquitetônico não se desvincula de ter relação com usuário. Os projetos trazerem o espectador traduzido como *marca*, como simulacro, é insuficiente, há algo dele que escapa, o real latente.

O usuário abstraído por Eisenman age como reprimido; a abstração, ao não o definir, não o determinar, o desampara. O projeto autorreferente torna-se sujeito de si. Corpo autorreferente esvaziado ao ponto de a instituição arquitetura ser sujeito produtor e projetar seu espectador como simulacro no anteparo-imagem (FOSTER, 2017a) – como o usuário das casas de Eisenman, que *deve* ver a forma e apreender a estrutura profunda. É um corpo que se preenche, autônomo no sentido de dar suas

próprias leis. O espectador como corpo social é removido da relação com o simbólico da arquitetura tornando-se abjeto no sentido apontado por Foster:

[...] abjeto é aquilo de que devo me livrar para me tornar um eu [...] uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele [...] o abjeto afeta a fragilidade de nossas fronteiras, a fragilidade da distinção espacial entre nosso interior e nosso exterior bem como a da passagem temporal entre o corpo materno (mais uma vez, o domínio privilegiado do abjeto) e a lei paterna. Espacial e temporalmente, portanto, a abjeção é uma condição na qual a posição de sujeito é perturbada “lá, onde o sentido se esvai”. (FOSTER, 2017a, p.147)

Espectador latente no projeto, a função e o usuário não integram o simbólico do projeto, mas não há como dirimir sua presença. O espectador, abstraído da possibilidade de definição, torna-se anterior à linguagem arquitetônica. Anterior em duplo sentido, tanto de que existe na história da disciplina, quanto de precedente, faz parte daquilo que dá voz, que permite a linguagem arquitetônica; como na definição inicial de Eisenman da arquitetura a partir das formas como volumes percebidos no tempo (EISENMAN, 2006; 1970), na qual, mesmo a arquitetura como campo autônomo das formas reduzindo o espectador a um olho, ele está presente como confirmador das formas e da arquitetura.⁶

Concomitantemente à concentração do sujeito, do produtor, no anteparo pela produção de imagens, ocorre ação no usuário, o outro, desamparado ao ser livre da predicação da instituição. Nessa condição, afastado de uma estrutura que o predica, pode haver embate do espectador com a matéria, pode ressoar aquilo que lhe é íntimo, mas heterogêneo, pode ocorrer evento⁷. Tal embate permite ao usuário realizar trabalho de significação distante da força reificadora do sistema produtor, uma vez que este sistema está circunscrito na instituição, na relação entre anteparo e produtor. A arquitetura autorreferente de Eisenman compromete o produtor, a instituição, mas deixa o espectador livre, que se torna um sujeito

⁶ A questão da anterioridade que permite o discurso presente no abjeto aproxima-se do conceito de *Khôra* discutido por Derrida (1995). Ambos identificam o “materno” como quem dá a voz e é suprimido pela presença da lei “paterna”, por exemplo. Conexão profícua visto a proximidade entre Derrida e Eisenman discutindo *Khôra* (EISENMAN, 1990; DERRIDA, 1990).

⁷ Uma das fontes da qual emerge o conceito de evento para Safatle é sua discussão por Derrida. A proximidade entre Eisenman e Derrida (vide nota 6) possibilita a aproximação do conceito como utilizado por Safatle à discussão sobre o arquiteto.

marcado por negatividade, por não pertencer, desamparado (SAFATLE, 2016). A racionalidade e as formas de possuir (medir, contar) ficam inscritas no processo de produção. Espectador frente ao projeto é repetição de outro caráter, não melancólico, mas repetição de sujeito indefinido, repetição impossível de reiterar o mesmo. Linguagem que se refaz, não há predicado do espectador para controlar essa repetição. Uma brecha, o usuário fica livre frente ao objeto, permitindo identificar nele algo além da posse.

CONCLUSÃO: UMA POSSIBILIDADE DO DESAMPARO

Formalmente, desenvolvemos leitura análoga ao processo de projeto de Eisenman. No *Cannaregio*, o arquiteto repete instâncias de sua *House Xla* em diferentes tamanhos sobre a malha. Operação analógica, processo que, pela repetição e aproximação desses diferentes, busca emergir novas questões. Aqui, repetimos e justapomos Foster e Hays, com os quais exploramos no início da carreira de Eisenman uma face do arquiteto como produtor de imagens, incluindo uma crítica a esta: ao incorporar a lógica da produção à reprodução de si – enquanto se (re)produz pela forma da produção de massa e reifica-se como mercadoria –, acusa indiretamente a estrutura do social, a colonização de esferas pela lógica do capital, característica do terceiro estágio do capitalismo. A arquitetura de Eisenman acaba por operar, ser projetada, como uma máquina de imagens.

Eisenman, então, não é extemporâneo, caminha conforme um período compreendido a partir de Jameson como momento de formação do pós-moderno. Reconhecemos que Eisenman não atesta uma condição global, mas de um tempo e local específicos: uma formação dos EUA na década de 1960. As sociedades às quais Eisenman remete, seja a europeia, seja a americana, são restritas; no Brasil, por exemplo, há outra formação. Se Eisenman gera uma despossessão do sujeito espectador, a qual pode dar condições a uma expressão do universal, esta mesma condição pode ocorrer em correntes em desenvolvimento na América Latina ou em outros lugares a partir de outras premissas, que não guardam a relação aqui vista

com a abstração moderna. Operações sincrônicas, em diferentes locais, desenvolvem contingências distintas, mas podem ressoar.

É de um recorte, de contingências das condições de releituras e continuidades ao moderno, que emerge o processo de Eisenman reinscrever a abstração, antes no âmbito da forma, agora no sujeito espectador. A exposição no MoMA em 1988 dedicada à Arquitetura Desconstrutivista (com projetos de Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Eisenman, Zaha Hadid, do grupo Coop Himmelblau e de Bernard Tschumi) é exemplo de sua influência. Essa situa Eisenman como uma figura formadora ao lado de Gehry, e que forma uma nova sensibilidade ao abrir para a experiência do espaço desconstruído, ao formatar meios de apreciação de espaços fragmentados. Mas se encontramos neste conjunto aproximações ao modo como Eisenman atua, como Tschumi, há também divergências: Koolhaas por exemplo, cujos projetos partem de diagramas do programa, diferentes dos diagramas da forma de Eisenman. Processo de Koolhaas sugere uma relação diferente da aqui vista com a função, uma vez que o usuário, através do programa, é inserido desde o início. A função não seria colocada para além do anteparo-imagem, mas participa da formulação do simbólico. Isso não diminui a abertura identificada na arquitetura de Eisenman, porém restringe o aqui observado a um conjunto da arquitetura contemporânea. Na década de 1960, há outros possíveis caminhos para acompanhar questão similar da autonomia e da abstração: Rossi com sua autonomia da arquitetura a partir da relação entre formas históricas constantes, os tipos, sobre uma sociedade mutante, os *fatti urbani*, ou Hejduk e suas paredes e máscaras.

A linguagem, o simbólico, operada por Eisenman, forma objeto que incorpora uma contradição. Hays identifica o projeto de Eisenman como prenhe de uma contradição centrada na instituição, atesta a incerteza do campo e sua verve de produzir imagens: ao edificar ocorre “[...] a funcionalização de um diagrama disfuncional e a estetização do signo conceitual” (HAYS, 2010, p.86, tradução nossa). Identificamos uma contradição diferente, na qual o apontado por Hays amplia uma face, a do reforço do anteparo-imagem, da fragmentação do objeto. Essa face leva a centralizar, a segurar a forma, a produzir imagens, o que abre para a cooptação do projeto pelo capital, ao

processo de projeto mimetizando os meios de produção, ao distanciamento do real em direção ao simulacro, imagem-mercadoria. O outro lado dessa contradição é que acaba por liberar o espectador, torna o usuário não predicado pelo projeto, despossuído, desamparado. Uma desestruturação da relação entre produção arquitetônica e usuário. A não definição do usuário pelo projeto dificulta a ação do capital financeiro por meio da arquitetura, pela função, no espectador.

A fragmentação da cidade auxilia a perceber a estrutura de desamparo. A perda da unidade orgânica da cidade moderna é vivenciada no projeto como repetição melancólica. A partir do diagrama do olhar de Lacan, vemos a produção arquitetônica colocando-se frente ao real com simbólico desestabilizado, o que antes compunha um todo orgânico, agora é cindido. A repetição, a autorreferência, reforça o anteparo-imagem, cobre com imagens esse real, de outra forma traumático, mas abstrai o espectador. Este, não predicado, está livre para experimentar o espaço de forma performática, para o evento. A abstração, retomada à luz do presente, permite a abertura à contingência, ao, até então, imprevisível, ao que não está determinado pela estrutura simbólica. Como uma estrutura tende a operar apenas em seus termos, é a possibilidade de inscrição de algo externo, contingente, que permite a formulação de algo diferente, não uma transferência, mas transformação. Se, como Jameson aponta, a imagem está em sua superficialidade associada ao capital, há uma profundidade no espaço produzido fora desta definição. Há, então, um potencial revolucionário nesta relação de disjunção, de desamparo do sujeito que se coloca frente ao projeto, há uma abertura.

Contraditoriamente, ao assumir a forma do capital financeiro, a arquitetura passa a operar segundo este, mas ao desamparar o usuário permite um vislumbre revolucionário que pode colocar em questão o sistema capitalista. Não é um diagnóstico ingenuamente otimista (apesar de este não ter sido espaço para explorar a condição do produtor), pois algumas características encontradas, como o caráter melancólico da repetição, indicam movimento de autodefesa. Ao fechar-se na autorreferência, busca preservar uma condição de individuação, de autoridade paterna do traço moderno, do traço que desenha o social, traço que se desfaz junto à perda da unidade orgânica na década de 1960, traço que tem sobrevida nas *marcas* de

Eisenman. O produtor alinha-se ao capital num movimento autodestrutivo procurando preservar uma condição de potência em derrocada (SAFATLE, 2020). Ademais, podemos observar que parte da produção contemporânea está sob premissas que a tornam incapaz de dar voz ao corpo social; corpo intricado de questões, de tensões de identidade, de reconhecimento. Talvez esta resposta seja o mínimo: se o projeto oriundo de uma história da arquitetura que negligenciou vozes e determinou corpos hoje não os consegue incorporar, deve ao menos não os silenciar, não os predicar. Espectador desamparado, não predicado, obtém brecha para um trabalho seu de significação imprevisível frente ao projeto.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otilia B. F. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Edusp; 1993.
- ARGAN, Giulio C. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes; 2014.
- BURGER, Peter. Teoria da Vanguarda. São Paulo: Cosac Naify; 2008.
- DAVIDSON, Cynthia. The Absence of the Presence; or, The Void. In: DAVIDSON, Cynthia (org.). *Tracing Eisenman*. Nova York: Rizzolli International Publications, Inc.; 2006b, p.25-31.
- DERRIDA, Jacques. Khôra. Campinas: Papirus; 1995.
- DERRIDA, Jacques; HANEL, Hilary P. A Letter to Peter Eisenman. *Assemblage*, [s.l.], n.12, p.6-13, ago. 1990.
- EISENMAN, Peter. Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign. *Log*, Nova York, n.30, 2014, p.139-151.
- _____. The Formal Basis of Modern Architecture. Zurich: Lars Muller Publishers; 2006.
- _____. Notes on Conceptual Architecture. In: EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Yale University Press; 2004. p.10-27.
- _____. *Diagram Diaries*. [S.l.]: Universe Publishing; 1999.
- _____. The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. In: NESBITT, Kater (org.). *Theorizing a New Agenda for Architecture*. Nova York: Princeton Architectural Press; 1996, p.211-227.

- _____. Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida. *Assemblage*, [s.l.], n.12, p.14-17, ago. 1990.
- _____. *House X*. [s.l.]: Rizzolli; 1982.
- _____. House I. In: EISENMAN, Peter et al. *Five Architects*: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. [S.l.]: Oxford University Press; 1975, p.15-23.
- _____. *From Object to Relationship II*: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa del Fascio. Perspecta, New Haven, v.13/14, p.36-65, 1971.
- _____. Dall'Oggetto alla Relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni. *Casabella*, Milão, n.344, p.38-41, 1970.
- EVANS, Robin. Not to be used for wrapping purposes. *Peter Eisenman: Fin d'Ou T Hou S*. in AA Files, Londres, n.10, p.68-78, 1985.
- FOSTER, Hal. O Retorno do Real. São Paulo: Ubu Editora; 2017a.
- _____. O Complexo Arte-Arquitetura. São Paulo: Ubu Editora; 2017b.
- HAYS, Michael. *Architecture's Desire*. Cambridge: MIT Press; 2010.
- IZAR, Gabriela. *Diagramática*: descrição e criação das formas na arquitetura seriada de Peter Eisenman. Tese (Doutorado) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo; 2015.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco; 1992, p.81-126.
- _____. *Pós-Modernismo*: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática; 1996.
- JENCKS, Charles. *Arquitetura Internacional*: Últimas tendências. [s.l.]: Gustavo Gili Editorial S.A.; 1989.
- JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark. *Deconstructivist architecture*: Catálogo de exposição. [s.l.]: MoMA; 1988.
- KIPNIS, Jeffrey. Twisting the Separatrix. In: HAYS, Michael (org.). *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge: MIT Press; 1998, p.710-742.
- MENTONE, Bruno. *A House I de Peter Eisenman*, Entre as Bases Formais da Arquitetura e a Arquitetura Conceitual. Dissertação (mestrado) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo; 2020.
- MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo: Cosac Naify; 2008.
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do Movimento Moderno*: Arquitetura da Segunda Metade do Século XX. [s.l.]: Gustavo Gili; 2001.

ROWE, Colin. Introduction. In: EISENMAN, Peter et al. *Five Architects*: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. [S.l.]: Oxford University Press; 1975, p.3-7.

SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos*: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2016.

_____. Para Além da Necropolítica. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/191>>. Acesso em: 18 out. 2020.



Cidades desertas, florestas queimando: assistindo 2020 de nossas poltronas

***Ciudades desiertas, bosques en llamas: viendo
2020 desde nuestros asientos***

***Desert cities, burning forests: watching 2020
from our armchair***

Ana Ottoni

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP,
São Paulo, Brasil. Bolsista CAPES.
anaottoni@usp.br*

Resumo

De casa assistimos as cidades esvaziadas pela Covid-19 e, ao mesmo tempo, os sintomas da catástrofe climática. As imagens de ruas desertas remetem à melancólica ideia de um planeta *depois do humano*. Tal sensibilidade faz parte do gosto contemporâneo pelas ruínas e frequentemente se manifesta em uma produção fotográfica que explora a *neutralidade* no lugar do *deslumbramento* ou do *choque*. A essa abordagem, que ganha espaço na representação do Antropoceno, denomino *desencantada*.

Palavras-Chave: Fotografia contemporânea. Ruínas modernistas. Paisagem. Antropoceno. Desencantamento.

Resumen

Desde casa vemos las ciudades vaciadas por el Covid-19, y al mismo tiempo los síntomas de la catástrofe climática. Las imágenes de calles desiertas remiten a la melancolía de un planeta después del humano. Esta sensibilidad es parte del gusto contemporáneo por ruinas y se manifiesta a menudo en una producción fotográfica que explora la neutralidad en lugar del asombro o la conmoción. A este enfoque, que gana espacio en la representación del Antropoceno, lo llamo desencantado.

Palavras-Clave: Fotografía contemporánea. Ruinas modernistas. Paisaje. Antropoceno. Desencanto.

Abstract

From home we watch the emptied cities by the Covid-19, and at the same time the symptoms of the climatic catastrophe. Images of deserted streets refer to the melancholy idea of a after human planet. Such sensitivity is part of the contemporary taste for ruins and is often manifested in a photographic production that explores neutrality in place of wonder or impact. To this approach, which gains ground in the Anthropocene's representation, I name disenchanting.

Keywords: Contemporary photography. Modernist ruins. Landscape. Anthropocene. Disenchantment.



Figura 1. Distanciamento social. São Paulo, março-maio 2020.
Fotos Ana Ottoni

AS CIDADES PROIBIDAS

“O conforto é uma ideia bem moderna. A ideia de que pudéssemos viver sem dor, de que todos teriam direito a uma poltrona e a uma casa confortável é uma promessa poderosa, que vai se formando no século 19, vira uma espécie de ideal de vida associado à moradia e mais adiante ao mobiliário, aos eletrodomésticos, ao transporte. Eu não vejo que essa promessa de conforto tenha se perdido, ao contrário, acho que ela foi fortemente associada à ideia de consumo e ao próprio fetiche da tecnologia.” (inf. verbal)¹

O conforto da casa tecnológica, e, mais além, da diversidade de serviços disponíveis nas cidades contemporâneas, é uma promessa oriunda do projeto moderno da qual não abriremos mão, nos alerta Maurício Lissovsky. Esse é sem dúvida o grande desafio de nossa época, uma vez que o consumo e a tecnologia são também ameaças à manutenção das condições de vida no planeta e à própria ideia de futuro. Os conceitos de progresso e futuro não andam mais de mãos dadas, já alegam há tempos cientistas, filósofos e historiadores. Mas o crescimento econômico contínuo ainda é a única fórmula com a qual os governos,

¹ Fala do professor Maurício Lissovsky em minha banca de qualificação de doutorado, em 30 de abril de 2020.

de qualquer orientação, contam para diminuir suas mazelas. O ano de 2020 se mostrou, especialmente no Brasil, como a maior evidência desse paradoxo desde o início da percepção do desmantelamento do projeto moderno. Em todos os sentidos: sanitário, político, social, ambiental, informacional.

Do conforto de suas casas, aqueles que lhe tem acesso acompanharam por suas telas, em tempo quase real, a disseminação do novo coronavírus pelo planeta. Além da contagem diária de infectados e mortos, opiniões médicas, cuidados de higiene, agravo da desigualdade social. Nos primeiros meses do ano, acompanhamos incontáveis imagens de grandes cidades desertas, centros comerciais fechados e pontos turísticos trancados.

“O espaço público é a primeira vítima fatal. Da categoria de lugar perigoso, das multidões amotinadas e do encontro com o inesperado, uma definição que nos assombra desde o século 19 passa à de contagioso”, percebeu Giselle Beiguelman (2020, p. 5) logo no início da pandemia, atentando ao aspecto ainda mais sombrio que se apresentava ao futuro da cidade contemporânea, além daqueles já conhecidos.

De fato, as grandes cidades já eram ameaçadoras pelo menos desde meados do século 19, quando Londres, a maior população urbana da Europa, tinha alcançado cerca de 2 milhões e meio de habitantes – quase o triplo do início do século. Basta ler Charles Dickens e Friedrich Engels para saber que uma de suas características mais notáveis era o fedor que exalava das fábricas, das fossas lotadas e das valas de cemitério amontoadas de vítimas do cólera (JOHNSON, 2008). E não era o contato físico com outras pessoas ou superfícies que os londrinos mais temiam² mas o mau cheiro.

Uma das primeiras respostas à insalubridade das cidades europeias é de 1769, um capítulo do tratado do francês Pierre Patte (2003), *Memórias sobre os objetos mais importantes da arquitetura*. Baseado na teoria miasmática, que responsabilizava o odor da matéria orgânica em putrefação pelo espalhamento de doenças, Patte propunha um zoneamento que levasse para os subúrbios as atividades malcheirosas,

² Nem deveriam, já que o cólera é provocado por bactéria, e não por vírus. No entanto, os micro-organismos patogênicos só viriam a ser conhecidos no fim do século 19, com Louis Pasteur.

como matadouros, curtumes e cutelarias, assim como cemitérios e hospitais (SALGADO, 2003, p. 21-23).

A preocupação com a propagação de doenças foi responsável, em grande parte, pelas teorias de urbanização no século 19, as origens da disciplina que hoje chamamos de urbanismo. E antes mesmo de a constatação de que o cólera se propagava através da água contaminada pelo esgoto superar a teoria miasmática, o higienismo foi um fator preponderante para os grandes planos urbanísticos de Londres, Paris, Bruxelas, Hamburgo e Barcelona a partir dos anos 1850, tanto que médicos eram fundamentais na elaboração de seus tratados.

Hoje sabemos, ao menos genericamente, como diferentes micro-organismos se espalham. Sabemos que viroses respiratórias se propagam entre indivíduos pelo ar e, no caso da Covid-19, até entre os que não estão doentes. Sabemos que o ar e as superfícies infectadas podem manter o vírus ativo por dias ou semanas. As aglomerações e a movimentação de pessoas pelo planeta se tornaram tão preocupantes que muitas cidades e nações foram “trancadas” em algum momento. As imagens que apreciávamos assistir em séries televisivas distópicas foram transferidas para o jornalismo diário. As cidades proibidas pelo lockdown contemporâneo estimularam a superprodução de fotografias e vídeos de tradicionais espaços urbanos desertos. Milão, Paris, Londres, Barcelona, Nova Iorque, Seul... Cidades-ícones da modernidade, da racionalização urbanística e da era tecnológica assistidas como paisagens pós-apocalípticas do conforto de nossas poltronas.

Uma visão assim desoladora dessas metrópoles causaria horror se não soubéssemos que todos os outros humanos – ao menos aqueles não negam a pandemia e podem se dar a esse luxo – estão como nós, observando o espetáculo de casa e se encontrando em plataformas digitais. Se fizesse parte de uma obra de ficção literária ou cinematográfica, por exemplo, tal visão poderia nos remeter ao sentimento do *unheimlich* freudiano – estendendo aqui o sentido de lar e familiaridade às nossas cidades: a angústia ou o pavor característicos da literatura romântica, na qual o vazio e o silêncio de casas habitadas por muitos anos são assombrados pela memória de seus moradores.

Sabemos que o termo original, em alemão, é de difícil tradução para o português, levando em conta a ambiguidade que o original carrega. *Unheimlich* é o desconhecido, o oposto de *heimlich* (familiar, comum), mas é ao mesmo tempo o inquietante, o estranho; exatamente porque desvenda algo que nos é muito familiar, mas estava oculto. Anthony Vidler percebe o sentimento romântico do *uncanny* (o estranho) ou *unhomely* (a casa que não é aconchegante) às margens da experiência do *sublime*, “a principal categoria de aspiração, nostalgia e intangibilidade”, e ao mesmo tempo “a mais subversiva de suas variações”. (1987, p.10)

Ao olhar as imagens das cidades vazias pela Covid, certamente não sentimos o terror provocado pelos fantasmas das casas de Edgar Allan Poe, mas uma apreciação estética ligada ao estranhamento e à melancolia de visualizar um futuro sombrio. Sentimento que se aproxima ao gosto pelo *pitoresco*, e se alinha, a meu ver, à sensibilidade contemporânea pelas ruínas, mesmo que os vazios urbanos pareçam recém-desocupados e em bom estado. Uma espécie de voyeurismo sobre o que seria – ou será – o planeta “depois do homem”, tal como propõe a polonesa Joanna Zylinska em seu livro *Nonhuman photography*.

Nele, a autora pretende “expandir o conceito homocêntrico de fotografia abordando práticas fotográficas em que os humanos estão ausentes – como tema, agente ou destinatário” (ZYLINSKA, 2015, p. 5).

Para tanto, Zylinska trabalha três planos conceituais, interconectados porém diversos: fotografias em que humanos não aparecem, como paisagens desertas e ruínas; fotografias não realizadas por humanos, que vão desde as imagens produzidas pela parafernália tecnológica até processos naturais de “impressão”, como fósseis; e fotografias não destinadas ao homem, como *QR codes* e outros modelos algorítmicos de comunicação entre máquinas que dependem de tecnologia fotográfica.

Os temas de Zylinska – o desaparecimento dos humanos, a intensificação do uso de dispositivos ópticos autônomos e a invasão da inteligência artificial no nosso dia a dia se fazem presentes em grande parte do imaginário distópico contemporâneo. Tal tendência dá continuidade, a meu ver, à retomada do gosto pelas ruínas desde os anos 2000, como veremos adiante.

A IMAGEM DO ANTROPOCENO

Objetivamente, são as imagens das queimadas florestais – que disputaram nossas telas com a pandemia durante o ano de 2020 – que nos provocam horror. Mas esse sentimento não tem nada a ver com as experiências estéticas do sublime ou do *uncanny*, pois os desastres ambientais são pura catástrofe, e “a catástrofe não é, como a ruína, capaz de imaginar outros futuros”, explica Giselle Beiguelman. “Não cabe em nenhuma forma de representação. Precisa ser elaborada como um modelo abstrato. A catástrofe transcende a escala humana. A ruína é local, a catástrofe é planetária” (2019, p. 215).

Beiguelman está se referindo ao bárbaro incêndio do Museu Nacional, em 2018, que destruiu grande parte da memória brasileira em uma noite, mas que já foi posto de escanteio diante do pesadelo que se tornou 2020 (Figura 2).



Figura 2. Museu Nacional, 10 de outubro de 2018.
Foto Ana Ottoni

Se é possível ver algo de “útil” na pandemia e nas inúmeras tragédias ambientais dos últimos tempos, foi o fato de elas trazerem para o âmbito cotidiano um tema que parecia restrito aos cientistas, acadêmicos e “pessimistas”: o Antropoceno, uma nova era geológica determinada pela ação humana, a responsável pelos aquecimento global, degelo das calotas polares, extinção em massa e provável surgimento de novas epidemias. Os especialistas ainda discordam na determinação do período histórico que teria marcado seu início: a Revolução Agrícola, mais de 12

mil anos atrás, a chegada dos europeus às Américas, a Revolução Industrial ou a bem mais recente Era Nuclear. O que não impede que o termo venha sendo usado por pensadores das mais diversas disciplinas para designar o zeitgeist contemporâneo: o sentimento de impotência e melancolia frente à urgência, a mensagem de que só nos resta viver o presente.

A constatação do Antropoceno apenas reitera o que cientistas vêm alardeando há décadas: a rota deve ser corrigida e há cada vez menos tempo para isso.

O Novo Regime Climático é o termo usado pelo filósofo Bruno Latour para sintetizar a situação presente, “na qual o quadro físico que os Modernos haviam considerado líquido e certo, o solo sobre o qual a sua história sempre se desenrolara, tornou-se instável” (2020, p. 17-18). Se o humano não é responsável apenas pela aceleração de sua própria história, mas da própria história geológica do planeta, a separação entre a natureza e a cultura e a distribuição de poder entre a ciência e a política se tornaram obsoletas.

As tendências políticas de se voltar ao *local*, em oposição ao *global*, como os novos ultranacionalismos, também não resolverão o problema. Para além dos vetores modernos, temos que pensar no *terrestre*, a superfície do planeta que habitamos. Espécimes vivos e minerais compartilham a crosta terrestre – e não o globo todo – como um sistema único, interdependente, segundo o autor.

Latour tange a hipótese de Gaia, formulada pelo químico James Lovelock e pelo microbiologista Lynn Margulis nos anos 1970. Para o autor, apenas a criação de uma consciência coletiva, através do uso de nossa inteligência, da descolonização de dados e da sensibilização pela arte, poderia lidar com a extensão do problema (2017).

O crítico de cultura visual TJ Demos também chama a atenção para o papel da arte em trazer ao nível sensível o que só é visível à ciência, como é a complexidade dos efeitos da inferência humana sobre o planeta. Demos, no entanto, rejeita o uso do termo Antropoceno, que proporia a distribuição por igual, a todos os homens, da responsabilidade pelas alterações climáticas, assim como das consequências de seus efeitos.

Essa é a tese, a seu ver, do vídeo *Welcome to Anthropocene*³, de 2012, produzido por um aglomerado de instituições (Globaia) com exímios recursos digitais, fotografias de satélite e dados da Nasa (figura 3), que divide entre “nós” e o “aparato formado por exército-estado-corporações” a responsabilidade pela catástrofe ecológica. *Capitaloceno* seria então um termo mais apropriado (DEMOS, 2017, p. 19).



Figura 3. Luzes noturnas no sudeste dos Estados Unidos, Estação Espacial, 2020.
Fonte: NASA

Demos denuncia a utilização de imagens, de dados e do próprio termo Antropoceno em prol de uma agenda específica, que não se faz transparente. Em contraposição ao uso de imagens tecnológicas, supereditadas, que reiteram o discurso da universalização, salienta a importância de trabalhos que problematizem politicamente a questão ambiental, endereçando responsabilidades em uma espécie de “justiça climática”. Produções interseccionais de artistas, fotógrafos, historiadores, arquitetos, antropólogos podem elucidar as relações entre campo visual, poder político, forças econômicas e mecanismos ideológicos.

O ensaio *Before and after* (2014), dos arquitetos israelenses Eyal e Ines Weisman, demonstra como a apropriação das mesmas imagens tecnológicas pode ser usada no

³ Ver ao final entre as referências digitais o endereço para acesso ao vídeo.

desmonte dessas retóricas. A justaposição de imagens de satélite do mesmo local, coletadas antes e depois de um evento catastrófico, permite a observação de transformações súbitas que não poderiam ser registradas durante sua ocorrência. A interpretação exige um intrincado processo de análise das imagens ao relacioná-las a outras evidências, tal como as perícias forenses. Segundo os arquitetos, a primazia contemporânea dessa estratégia visual molda nossa percepção do mundo, deslocando a representação do agente humano para a representação do território e da arquitetura (2014, p. 28).

Eyal é diretor fundador do laboratório Forensic Architecture, da Goldsmiths, Universidade de Londres. Em seu site, o coletivo multidisciplinar se define como “uma agência de pesquisa que investiga violações de direitos humanos, incluindo violência cometida por estados, forças policiais, militares e corporações”. Seus trabalhos partem da apropriação de dados disponíveis online, softwares de modelagem digital, pesquisa documental, entrevistas e pesquisa acadêmica para analisar alterações espaciais e arquitetônicas, numa combinação de documentação, denúncia, ativismo e arte comum à produção contemporânea (Figura 4).



*Figura 4. Investigação sobre bombardeio em Atimah, Síria, 2015.
Fonte: site Forensic Architecture*

Outro importante exemplo de obra interseccional é o livro/exposição do fotógrafo Richard Misrach em conjunto com a arquiteta Kate Orff, *Petrochemical America*⁴, de 2012, que mapeia a destruição causada pela indústria petroquímica no Rio Mississippi, região conhecida como Cancer Alley. As fotografias de Misharch retratam a destruição do icônico rio estadunidense, e não sem o rigor técnico e formal que é característico do fotógrafo. As imagens referenciam a composição de pinturas românticas de ruínas, mas não escondem ou aliviam a tragédia. A expectativa de deleite estético que emerge no primeiro olhar se desfaz assim que nos detemos um pouco mais sobre elas. A justaposição aos diagramas de *Ecological atlas*, de Orff, que distribui geograficamente a poluição química e seus responsáveis, torna a obra ainda mais cáustica e explícita.

No sentido oposto a esse tipo de abordagem estaria uma “estetização da destruição” promovida por ensaios geralmente apolíticos e dirigidos ao mercado de arte, que acabam normalizando o Antropoceno. Por exemplo, as belas fotografias do canadense Edward Burtynsky⁵, que reiteram as narrativas patrióticas, como a liberdade promovida pelo carro nos EUA, e se esquivam do enfrentamento do problema, segundo Demos.

A PAISAGEM DESENCANTADA

Contra uma representação estetizante do Antropoceno, usual não só nas galerias de arte, mas também no fotojornalismo, Demos sugere que uma fotografia “antiespetacular” não incorreria no risco de amenizar o aspecto destrutivo do Capitaloceno (2017, p. 61).

Uma certa *neutralidade* da imagem fotográfica, que não teme seu caráter documental, mas se contrapõe à fotografia dita humanista, que nos arrebatava num primeiro olhar (seja pelo seu tema, seja por seu aspecto formal), já é um viés

⁴ Ver ao final o endereço para acesso ao projeto no site da autora.

⁵ Ver ao final o endereço para acesso à série *Oil* no site do autor.

recorrente nas últimas décadas entre artistas e fotógrafos, influenciadas em grande parte pela produção pós-moderna. Dessa forma, parte da produção imagética voltada a problematizar a crise ambiental no âmbito das artes, ao menos, já tenderia a manifestar a aproximação da catástrofe na chave da não-espetacularização, como proposta por Demos. A essa forma de abordagem da paisagem e do espaço construído, que é o tema de minha tese de doutorado, tenho denominado *desencantada*. Para elucidá-la, é necessário observar alguns aspectos da relação entre fotografia, arquitetura e ruína.

Se a imagem fotográfica acompanha a arquitetura modernista desde o início, tornando-se sua melhor tradução por mais um século, é justamente a partir da revisão pós-moderna que a técnica passaria também a cumprir o papel de problematizar o modernismo e o espaço por ele construído. Não à toa, é no momento que a fotografia se afasta do argumento ontológico como respaldo de sua autenticidade artística (respeito à técnica, evidência do caráter mecânico e da reproduzibilidade, definição da imagem), paralelamente à revisão da própria arquitetura moderna (respeito aos materiais, evidência da estrutura), que ela inicia sua inserção no universo da arte e seu reconhecimento como uma ferramenta criativa autônoma, e não apenas de representação. Essa perspectiva seria estimulada, ainda, no final dos anos 1970, pela inclusão da fotografia na categoria semiótica do índice, que lhe concedia o direito a uma leitura subjetiva.

A oposição às imagens de forte apelo visual e humanista da fotografia modernista é evidente nos trabalhos de artistas como Robert Smithson (Figuras 5 e 6) e Edward Ruscha que intencionalmente realizavam fotografias que seriam consideradas “amadoras” ou “de catálogos” de seus objetos de interesse: arquitetura vernacular, restos industriais, paisagens ordinárias.



Figuras 5 e 6. *The monumentos of Passaic.*
Robert Smithson, 1967. Fonte: Holt/Smithson Foundation, licensed by VAGA at ARS, NY

Também nos trabalhos de fotógrafos reunidos na exposição *New topographics: Photographs of a man-altered landscape*⁶, encontramos um olhar nada idealizado sobre a nova paisagem estadunidense: arquiteturas sem identidade, cidades empobrecidas e ruínas.

A ruína não abandonou o imaginário cultural desde então. Ao contrário, vem ocupando-o cada vez mais, identificada com o fim das utopias modernas e com o aumento da percepção ecológica, até a obsessiva retomada pela memória do século 21. O retorno aos arquivos e o uso de acervos fotográficos como suporte das artes visuais foram algumas de suas manifestações iniciais, e uma febre pelas ruínas – a própria materialização do sentimento melancólico – se tornou alegórica da falência do projeto moderno (HUYSEN, 2014). Mas na forma de “nostalgia reflexiva”, em oposição à nostalgia restauradora romântica, segundo Svetlana Boym (2001). Essa forma de nostalgia rejeita, como o modernismo, a admiração pelo passado, mas, ao contrário dele, explora a imagem da ruína como uma produção de significado.

⁶ A exposição *New topographics: Photographs of a man-altered landscape* (George Eastman House, 1975) reuniu uma série de fotógrafos em torno de uma importante tradição da fotografia estadunidense: a fotografia de paisagem. Os trabalhos dos fotógrafos podem ser vistos no site do Eastman Museum, veja endereço digital nas referências.

Fora do contexto jornalístico e da cobertura de guerras, foi a fotografia da *construção*, e não da *destruição*, mais relevante até os anos 1960. Manifestações de uma espécie de nostalgia reflexiva, entretanto, já existiam dentro do próprio modernismo. Eugène Atget (figura 7) fotografou os velhos bairros parisienses vazios como “registros para artistas”. Seu aspecto fantasmagórico, no entanto, parece desconfiar da modernização da cidade de Paris da virada do século 20 e confirma o pensamento de Andreas Huyssen de que sempre houve lugar para a ambiguidade na literatura e nas artes modernistas, ao contrário da arquitetura (2014, p. 94). Outro exemplo notável, inspirado em parte por Atget, e grande influenciador da fotografia nos Estados Unidos é Walker Evans, que perseguia a impessoalidade e a objetividade em suas imagens do empobrecimento do país após a Grande Depressão (figura 8).



Figura 7. Cour 41 Rue Broca, Paris 5.
Eugène Atget, 1912.

A *paisagem desencantada* é a fotografia – e seus derivados – produzida como expressão de estranhamento e desilusão com o projeto progressista a partir da paisagem por ela construída ou transformada, intencionalmente ou não. Tem suas origens dentro do próprio modernismo, se emancipa com a crítica pós-moderna e ganha cada vez mais força frente às manifestações do Antropoceno, a era em que toda a superfície do planeta é modificada – e talvez arruinada – pela ação do fazer moderno.



Figura 8. Breakfast room at Belle Grove Plantation, Louisiana.
Walker Evans, 1935.

Pela chave da nostalgia reflexiva, da denúncia ou da constatação, o *desencantamento* se mostra no empobrecimento da paisagem e na deteriorização urbana, das ruínas modernistas e dos escombros ambientais. Mas a análise de uma *estética do desencanto* não diz respeito apenas a seus temas, mas também à sua estratégia formal e simbólica. Influenciada pela linguagem fotográfica pós-moderna e conceitual, ela procura atuar na chave da *reflexão*, no lugar do *deslumbramento* ou da *comoção*. Uma estratégia do *antissublime* por assim dizer, lembrando-me aqui da proposição de Demos de que há uma “espetacularização” da tragédia na paisagem do Antropoceno.

Inúmeros fotógrafos, artistas e cineastas contemporâneos se incluem, a meu ver, nessa “escola” imagética. No Brasil, podemos encontrá-la no ensaio fotográfico de Vincent Catala sobre o Rio de Janeiro, em trabalhos de Luiza Baldan e Laís Myrra e em vídeos de Lucas Bambozzi (figura 9), só para citar alguns exemplos.



Figura 9. Cena do vídeo *Lavra*. Lucas Bambozzi, 2021. Cedida pelo autor.

As fotografias do início deste ensaio foram realizadas por mim entre março e maio de 2020, aproveitando o breve período em que São Paulo chegou a um número significativo de distanciamento social, mas ainda muito abaixo do lockdown visto em cidades europeias e asiáticas. Além do registro jornalístico, fotógrafos, artistas e cineastas do mundo inteiro perceberam a potência das imagens das cidades vazias como a sugestão de um planeta pós-humano, uma hipótese cada vez menos ficcional. O incômodo de sua familiaridade e de seu silêncio produz um aviso tão significativo do Antropoceno quanto o próprio grito das queimadas florestais.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

BEIGUELMAN, Giselle. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc; 2019.

_____. *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana*. [S. l.], v. 8, p. 44; 2020.

BOYM, Stlevana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books; 2001.

DEMOS, TJ. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlim: Sternberg; 2017.

JOHNSON, Steve. *O mapa fantasma: como a luta de dois homens contra o cólera mudou o destino de nossas metrópoles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; 2008.

- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; 2014.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre o Antropoceno*. São Paulo: Ubu Editora; 2020.
- PATTE, Pierre. *Considerações sobre a organização inadequada das cidades e sobre os meios de corrigir os inconvenientes aos quais elas estão sujeitas*, traduzido por Ivone Salgado e Beatriz Bueno. In Cadernos de Pesquisa do LAP, 38. São Paulo: FAU-USP, 2003.
- SALGADO, Ivone. *Pierre Patte e a cultura urbanística do Iluminismo francês*. Cadernos de Pesquisa do LAP, 38. São Paulo: FAUUSP; 2003.
- VIDLER, Anthony. *The architecture of the uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime*. Assemblage, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 6; 1987.
- WEIZMAN, Ines; WEIZMAN, Eyal. *Before and after: Documenting the Architecture of Disaster*. Moscow: Strelka Press; 2014.
- ZYLINSKA, Joanna. *Nonhuman photography*. Cambridge: MIT Press; 2017.

Sites visitados

(notas 3, 4, 5 e 6)

<http://www.anthropocene.info/short-films.php>

<https://forensic-architecture.org>

<https://www.scapestudio.com/projects/petrochemical-america-book/>

<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>

<https://www.eastman.org/photography>

Acessos em: 12 jan. 2021



Walter Benjamin e os anjos

Walter Benjamin y los ángeles

Walter Benjamin and the angels

***Rafael Camelier da Silva
Pedro Augusto Papini
Simone Zanon Moschen***

*UFRGS, Porto Alegre, Brasil.
rafael.camelier@gmail.com
pedroaugustopapini@gmail.com
simoschen@gmail.com*

Resumo

Buscamos trabalhar o motivo dos anjos em Walter Benjamin, com ênfase nas relações abertas em sua leitura de Franz Kafka. O ensaio será levado a uma montagem que pretende pensar os anjos de Benjamin, aproximando-os das figuras do estudante e do leitor, como portadores de uma mensagem que aponta para uma ética da esperança na leitura da história; mas uma esperança que não é para nós.

Palavras-Chave: Anjos. Benjamin. Memória. Estudante. Esperança. Leitura.

Resumen

Buscamos trabajar el motivo de los ángeles en Walter Benjamin, con énfasis en las relaciones abiertas en su lectura de Franz Kafka. El ensayo será llevado a un montaje que busca pensar los ángeles de Benjamin, cercanos de las figuras del estudiante y del lector, como portadores de un mensaje que indica una ética de esperanza en la lectura de la historia; pero una esperanza que no es para nosotros.

Palavras-Clave: Ángeles. Benjamin. Memoria. Estudiante. Esperanza. Lectura.

Abstract

We seek to work the angel's motif in Walter Benjamin, with emphasis on the open relations in his reading of Franz Kafka. The essay will be staged, intended to think of Benjamin's angels, close to the student and reader figures, as carriers of a message that points to an ethics of hope in the reading of history – however, a hope that is not for us.

Keywords: Angels. Benjamin. Memory. Student. Hope. Reading.

INTRODUÇÃO: ANJOS, AMULETOS E MEMÓRIA

“Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade. E o estudo é uma cavalgada contra essa tempestade.”

(BENJAMIN, 2014, p. 176)

Os anjos que emergem deste ensaio são um rastro dos anjos que Walter Benjamin localizou em um tipo de estudante e em um gesto de memória. Neste texto, eles nos chegam pelo eco de obras do pintor Paul Klee e dos escritores Franz Kafka, Roberto Bolaño e Ricardo Piglia. Recuperaremos esses rastros de forma a identificar nos anjos um resto entre esperança e memória. Deste modo, trabalhamos a leitura da sobrevivência de um enigma que o escritor e crítico Walter Benjamin verá situado pelas imagens dos anjos, uma espécie de necessária lição diante da luta da memória e o que ela pode carregar de esperança no desconhecido.

Calcado na mística judaica, Benjamin parece não querer fugir de um caldo imemorial dos anjos como salvadores, protetores e mensageiros. Contudo, ele nos ensina a formular uma leitura não teológica dos anjos, como pode ser notado quando declara em uma carta a seu amigo Scholem: “o anjo que vela à minha cabeceira nesse momento é Kafka” (BOURETZ, 2011, p. 339).

Em sua obra, esses seres que aparecem como raios e clarões, são da ordem do tempo e da iluminação de um relâmpago. Na quinta tese de “Sobre o conceito da História”, Benjamin (2014) alerta que o passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento. Susana Kampff Lages (2002) nos lembra que ainda que os anjos benjaminianos sejam portadores de mensagens de destruição, separação e morte, eles carregam consigo uma precária esperança no trabalho de restauração da história e da memória.

Jeanne Marie Gagnebin, leitora e tradutora de Benjamin, lerá, nos anjos benjaminianos, um gesto de “cesura”, uma “cesura imperceptível” (GAGNEBIN, 1997, p. 125) que tentaremos ler também como um gesto em causa nos estudantes e num certo tipo de leitor. Para a pensadora, a “cesura” é um conceito que atravessa a obra benjaminiana e que se encontra no esteio do pensamento de Benjamin sobre as possibilidades de abertura da história ou de escrita de uma “outra história” (Gagnebin 2013). O gesto de “cesura” que Benjamin lê em Hölderlin numa passagem de seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe (BENJAMIN, 2018) diz respeito a um gesto de interrupção, de ruptura, localizado na experiência da poesia, que instaura um intervalo de perigo na linguagem ao interrompê-la (GAGNEBIN, 2013). A “cesura” como um “sopro que corta o verso” (CASTRO, 2017, p. 55) ou que corta o ar.

Como referimos, Benjamin não vê os anjos como figuras puramente religiosas, sua produção em torno desses seres permite uma abertura para os entendermos enquanto imagens dialéticas. Portanto, não seria pertinente definir um conceito de anjo; sabemos que a imagem dialética benjaminiana não produz uma síntese esclarecedora, mas sim um sintoma, mantendo a diferença entre as partes, como lembra a leitura proposta por Didi-Huberman (2015). Agamben, por sua vez, salienta o “significado angeológico [implicado] no conceito de imagem dialética” (2017, p. 208), o que lhe confere a característica de suspensão do fim do sentido: o anjo sempre remonta a uma perda, não a uma síntese ou a um acréscimo.

Os anjos são apresentados como figuras enigmáticas e efêmeras na obra do escritor e crítico alemão e, apesar de serem fugazes suas aparições, eles não passam despercebidos de seus leitores; Jeanne Marie Gagnebin (1997) especula que talvez eles sejam as figuras mais conhecidas de Walter Benjamin. A filósofa assinala nos anjos a esperança de um outro tempo, em que a felicidade poderia ser possível (GAGNEBIN, 2013). Neste ensaio queremos pensá-los como amuletos que nos auxiliam a ler o que nunca foi escrito, permitindo-nos um gesto de leitura como o indício de um outro tempo.

Um recenseamento dos anjos na obra de Benjamin começaria pelo mais célebre e último, o anjo da história. No entanto, os anjos aparecem também no texto de abertura da revista que Benjamin tentou, sem sucesso, publicar em 1921. Anos depois, em 1931, ele dedicou algumas palavras aos anjos no ensaio sobre Karl Kraus. Durante este tempo, ele também escreveu um conto intitulado “Agesilaus Santander”, publicado inicialmente por Scholem, em 1972, de forma póstuma em uma coletânea de ensaios de diversos autores, por ocasião dos oitenta anos de Benjamin. Em *Infância berlinense*, eles se mostram na figura do anjo da morte e do anjo de Natal. Mas há ainda uma outra aparição, muito sutil, no ensaio escrito por ocasião dos dez anos da morte de Franz Kafka.

Desse breve recenseamento dos rastros dos anjos nas letras de Benjamin, é daqueles impressos no texto sobre Kafka que escutamos um chamado. Ali, os anjos aparecem como figurantes de um teatro a céu aberto num fragmento do romance *O desaparecido ou Amerika*, de Franz Kafka (2003), teatro no qual todos são bem-vindos e cujos atores interpretam a si mesmos, encenando em um palco que é o próprio mundo. Benjamin estende essa característica ao mundo de Kafka: “O mundo de Kafka é um teatro do mundo” (2014, p. 162), “toda obra de Kafka representa um código de gestos” (2014, p. 157). Em relação ao teatro a céu aberto de *O desaparecido ou Amerika*, Benjamin afirma que “muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em atos do teatro ao ar livre de Oklahoma” (2014, p. 157).

No fragmento do romance de Kafka, figurantes vestidas de anjos dão as boas-vindas aos candidatos na entrada da pista de corridas de Clayton, onde aconteceria o recrutamento para o Teatro de Oklahoma: “Para celebrar, os figurantes fazem o papel de anjos” (BENJAMIN, 2014, p. 163); e Benjamin complementa um tanto enigmaticamente: “sem as asas postiças, esses anjos talvez fossem autênticos” (Idem).

Talvez Benjamin imaginasse os anjos como imaginou os estudantes quando falou de Kafka e de seus personagens subterrâneos. Nesse ensaio sobre Kafka, ele nos mostra que a figura do estudante se relaciona a uma certa estirpe dos infatigáveis ajudantes do mundo kafkiano que, neste caso, trata-se de estudantes que nunca dormem. Para Benjamin, os estudantes seriam os regentes e porta-vozes dessa tribo de miseráveis e desgraçados: “Dormirei quando tiver acabado meus estudos”, canta o estudante Josef Mendel de *O desaparecido ou Amerika*, citado por Benjamin (2014, p. 174). Os estudantes não dormem durante os seus estudos, e talvez a maior virtude dos estudos seja mantê-los acordados, assinala Benjamin. Para o pensador, portanto, o trabalho dos estudantes é velar, o que os aproxima dos anjos que também se ocupam desse trabalho. A vinda dos Messias e o fim do estudo seriam os responsáveis pelo desaparecimento dos anjos e dos estudantes, respectivamente.

Dessa aparição, demarcamos o resgate de uma esperança, grafada nos personagens de Kafka, que se relaciona a uma linhagem de impotência ou de precariedade; aqui poderíamos evocar um fragmento de diálogo citado por Benjamin, no qual Max Brod confronta Kafka sobre a esperança, ao que este o responde: “Ah, sim, há esperança suficiente, esperança infinita – apenas não para nós” (BENJAMIN, 2014, p. 152).

Gagnebin (1997) assinala como os anjos de Benjamin parecem ser atingidos por uma espécie de incapacidade ou deformação, semelhante aos anjos de Franz Kafka ou de Paul Klee. Em Klee, o trabalho com os anjos compreende uma série extensa de gravuras, desenhos e pinturas que ele realizou em diferentes momentos de sua vida. *Angelus Novus*, surgido em 1920, é provavelmente o mais conhecido desses trabalhos, porém também existiram muitos outros. Vale nos determos nas datas dessas obras e no que elas podem vir a dizer sobre a figura dos anjos.

Os primeiros anjos de Klee surgiram no final da década de 1910, início de 1920; eles reapareceram na primeira metade de 1930, mas é em 1939 que temos a maior parte da série. Datas de desespero ou de “avisos de incêndio” (LÖWY, 2005). Os anjos de Klee chegam como um apelo no ar.

UM AMULETO CHAMADO *ANGELUS NOVUS*

No verão de 1921, Walter Benjamin adquire, numa feira em Munique, o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Esse quadro, que ganhou grande notoriedade por sua posição na obra de Benjamin, acompanhou o pensador até sua fuga de Paris em junho de 1940, quando a gravura e alguns de seus escritos, entre eles uma das versões das teses de *Sobre o conceito da História*, foram confiados a Georges Bataille, que os escondeu na Biblioteca Nacional de Paris, resguardando-os até o fim da guerra (WITTE, 2017, p. 142-143). Na iminência e no desespero daqueles dias, Benjamin tentou vender o quadro de Klee por uma passagem aos Estados Unidos, mas a venda não se concluiu (WITTE, 2017).

O amor de Benjamin pelo quadro de Klee percorre muitos de seus textos e habita, se podemos assim dizer, um lugar importante no pensamento do filósofo. A gravura aparece diretamente na conhecida passagem de *Sobre o conceito da História*, na nona tese, cuja epígrafe contém versos do poema que Scholem deu a Benjamin como presente em julho de 1921, em referência a *Angelus Novus*, “Saudação do Anjo”; mas aparece também em outros lugares, como na tentativa de edição, em 1921, da revista intitulada *Angelus Novus*, em cujo primeiro número viria, entre outros textos, o ensaio “A tarefa do tradutor”. Também neste número seriam publicados alguns poemas de seu amigo Fritz Heinle, além do artigo de anúncio da revista. Ademais, a gravura é descrita nas duas versões do escrito “Agesilaus Santander”, de agosto de 1933, publicado postumamente pelo amigo Gershom Scholem.

Um detalhe importante é que Benjamin, na medida do que pôde, carregou o quadro de Klee por perto, mantendo-o próximo como uma espécie de amuleto. Talvez esse detalhe possa ser um sinal de leitura, um modo de ler. Podemos perceber no gesto de memória de Benjamin em relação ao quadro de Klee, ao mantê-lo junto ao corpo,

a presença de algo que não deve ser deixado para trás e que, como tal, figura o “inesquecível”. O inesquecível de um amuleto.

Assim chega até nós o eco de um fragmento do último texto publicado em vida por Tania Mara Galli Fonseca, em que a autora se pergunta sobre as motivações de, diante da morte e da memória, escrever sobre a relação entre “túmulo” e “palavra” – trama também explorada por Jeanne Marie Gagnebin (2014) na leitura do trabalho de Walter Benjamin sobre a memória. Nesse texto, Tania demarca algo que resta entre o túmulo e a palavra e que é da ordem da sobrevivência e do amor: “prolongar um último toque com a ponta dos dedos” (FONSECA, 2018), intitula o escrito que tem a ver com a grave pergunta de por que e para que escrever nossas perdas. Ali a autora desenha a exigência de colocar em causa algo que podemos nomear de inesquecível.

Talvez pudéssemos anotar, neste momento, que já estaríamos evocando a questão do Inesquecível. Não sabemos, ao certo, se poderemos desenvolver esta noção que nos assedia. Contudo, seria interessante pensá-la, mesmo que de modo provisório, como um plano que nos escapa e que sempre estaria, no entanto, por vir. [...] Dizer que algo ou alguém se tornou inesquecível para nós, significa, pois, em nosso entendimento, afundar-nos na profundidade não aparente que foi sustentada enquanto vivia. (FONSECA, 2018, p. 271)

Nesse sentido, poderíamos pensar a figura do anjo, “que nos escapa e que sempre estaria, no entanto, por vir”, como um amuleto. Amuletos são objetos, figuras ou mesmo fórmulas escritas, que alguém guarda consigo e às quais se atribuem virtudes sobrenaturais de defesa contra desgraças, doenças, feitiços, malefícios.

Roberto Bolaño escreveu um livro dedicado a essa palavra, *Amuleto*. A trama desdobra-se em torno de um enigma persistente – o que é esse amuleto? Já na primeira frase do livro encontramos uma promessa que desenha uma função possível para um amuleto: “Esta será uma história de terror” (BOLAÑO, 2008, p. 9). Afinal, em uma história de terror, somos instados à presença do perigo; e, para Benjamin, a história é uma história de terror, já que todo documento da cultura é também um documento da barbárie (BENJAMIN, 2014). Apesar de o amuleto ser um contrafeitiço, Bolaño, num gesto bastante benjaminiano, apresenta-o como uma figura de memória, revelada apenas no último parágrafo do livro, sendo este narrado

pela voz da personagem cujo nome é, justamente, Auxílio Laculture. Ao final, vemos que, num looping, a própria narrativa se converte em amuleto.¹

Num gesto de leitura, o amuleto de Bolaño pode aproximar-se daquilo que Benjamin nos conta sobre a lenda talmúdica dos anjos no “Anúncio da revista *Angelus Novus*”: “os anjos – a cada momento sempre novos, em legiões infinitas – são criados para, depois de terem entoado os seus hinos na presença de Deus, deixarem de existir e se dissolverem no nada” (BENJAMIN, 2012, p. 35).

Na segunda tese de *Sobre o conceito da História*, Walter Benjamin, ao assinalar a ligação “indissolúvel” entre felicidade e redenção, desenha a imagem do passado que dirige um apelo ao presente, uma “frágil força messiânica”, um “índice secreto” do passado “que o impele à redenção” (BENJAMIN, 2014, p. 242). Esse apelo situa “um encontro secreto marcado entre as gerações” que “não pode ser rejeitado”, diz Benjamin (2014, p. 242). Benjamin explicita brevemente sobre a forma de perguntas as condições desse encontro secreto: são “os ecos de vozes que emudeceram”, nas vozes que agora “damos ouvidos”; ou “um sopro de ar” que nos toca e que envolveu também nossos antepassados (Idem). Lembremos da “cesura” que Benjamin (2018) lê em Hölderlin e sua relação com a voz, com o fôlego e com o sopro (GAGNEBIN, 2013).

Podemos ler o amuleto como uma insígnia desse apelo que Benjamin descreve. Nesse sentido, tanto as figuras dos anjos quanto as dos estudantes estão sob o efeito/perigo desse apelo; um apelo dirigido do passado ao presente, a partir de um passado naquilo que ele carrega de “insalvável” e que aguarda uma salvação no presente. Em ensaio sobre Benjamin, Giorgio Agamben (2017) aborda esse problema do “insalvável” do passado, dizendo-nos que: “O que é insalvável é o que foi, o passado como tal. Mas o que é salvo é o que nunca foi, algo de novo. (...) Por isso o método do conhecimento histórico se enuncia nesta frase: ‘Ler o que nunca foi escrito’” (AGAMBEN, 2017, p. 208).

¹No livro, descobrimos, pela voz de Auxílio, que o amuleto, o “nosso amuleto”, é o canto de amor entoado por jovens fantasmas que caminham em direção à “morte certa”; um canto “apenas audível”, ou um “murmúrio quase inaudível”, de uma “geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados” (Bolaño 2008: passim).

Diante do apelo exigente do passado, Agamben, tradutor de Benjamin, desdobra o trabalho “o método do conhecimento histórico”, que Benjamin havia encontrado em Hofmannsthal: ‘ler o que nunca foi escrito’ (BENJAMIN, 2012, p. 166). Somos jogados, então, em um trabalho impossível ou no limiar do impossível; contudo, é um trabalho de leitura da história, a partir do qual poderia advir alguma esperança, apenas não para nós.

Esse método (de ler o que nunca foi escrito) pode ser pensado como uma tradução possível das teses de *Sobre o conceito da História*, sobretudo no que indica como enfrentamento necessário da perspectiva de uma história como progresso, uma história que se desdobra em um continuum. Desse modo, o apelo, que lemos na segunda tese, um apelo inesquecível, quer introduzir, por tensão e indício de outro tempo, uma “cesura imperceptível” (GAGNEBIN, 1987, p. 125) nesse continuum, visando interrompê-lo ou destruí-lo.

“Este apelo não pode ser rejeitado” (BENJAMIN, 2014, p. 242): “ler o que nunca foi escrito” (BENJAMIN, 2012, p. 166). Poderíamos ler, à luz desse apelo, o anjo da história, o *Angelus Novus* (“anjo novo”) de Klee, que se concentra na nona tese de *Sobre o conceito da História*. O anjo que contempla um campo de ruínas e vê acumularem-se os signos da catástrofe. Seu desejo é despertar os mortos a fim de ressoldar o que foi quebrado. Entretanto, uma “tempestade sopra do paraíso”, uma tempestade que nós chamamos de “progresso”, impedindo que o anjo possa se deter (BENJAMIN, 2014, p. 246).

O anjo da história desenha a destruição. Se a tempestade do progresso cessasse, ele poderia recolher os cacos da história e montar novamente o passado, mas ela não cessa. “Só é restaurado o que já foi destruído”, lembra Gagnebin (2013, p. 14). O anjo da história, ao ler e testemunhar a destruição do passado, cria as condições de uma restauração que, todavia, não pode ser atendida. Talvez o trabalho desse anjo, sua “cesura”, seja justamente velar pela possibilidade de que algum apelo possa ser transmitido ao presente e a história possa se abrir. Segundo Pierre Bouretz (2011), a missão desse último anjo é deter o tempo que foge para a catástrofe.

É a tempestade que nós chamamos de progresso que impede o anjo da história e deixa suas asas no estado que Benjamin (2014, p. 246) as descreve: “asas abertas”, presas “com tanta força que o anjo não pode mais fechá-la”. Também sob a tempestade, “uma tempestade que sopra dos abismos do esquecimento” (BENJAMIN, 2014, p. 176), estão os estudantes que não dormem. Sob tempestades, ambos, o anjo da história e os estudantes, desenham um esforço desesperado para reter aquilo que pode ainda ser salvaguardado em um mundo em vias de desaparecer.

PARA QUE OS ANJOS TENHAM ALGUMA COISA A FAZER

Em carta a Scholem, Benjamin escreve: “Eu me apropriei da fórmula Kafkiana do imperativo categórico ‘age de tal maneira que os anjos tenham alguma coisa a fazer’” (BOURETZ, 2011, p. 307). Essa breve frase poderia compor uma tradução das teses de *Sobre o conceito da História*. Existe uma ligação direta desse anjo, retomado por Benjamin em Kafka, e o anjo da história, elemento místico alegórico que compõe a famosa imagem da nona tese. No entanto, talvez o que melhor reuniria o pensamento que perpassa todo o texto de Benjamin sobre a história é a posição de um humano que precisa realizar um trabalho. Mas qual trabalho? Trabalho de abertura para novos trabalhos. Pensamos o anjo como ser que figura a posição de um leitor ou ainda de um estudante. Impotente, empurrado pelo vento do progresso, sequer pode realizar a tarefa de salvar, apenas ver; e a história que ele poderá vir a resolver não está definida. Gostaríamos de seguir orientados pela pergunta sobre como a esperança benjaminiana se relaciona com essa espera em que não se deve aguardar os anjos, mas agir de tal maneira que exista um trabalho a ser feito.

O anjo da história, como lemos na nona tese, é instado irresistivelmente ao futuro pela tempestade do progresso; a força dessa tempestade impede que ele feche suas asas e possa se deter (BENJAMIN, 2014). Na lenda talmúdica dos anjos que Walter Benjamin conta no “Anúncio da revista *Angelus Novus*”, os anjos nascem em legiões, cantam seu hino diante de Deus, cessam para depois se dissolver no nada (BENJAMIN, 2012, p. 53). Nos dois casos, haveria uma ameaça em causa – o perigo da história e a margem do desaparecimento, respectivamente – e, portanto, uma leitura em situação de perigo – a catástrofe do passado e do presente, o anúncio do hino.

Poderíamos pensar estes anjos como figuração de leitores extremados, “leitores incansáveis” (PIGLIA, 2006), leitores que leem onde é impossível, próximos aos estudantes de Kafka, que “dormirão somente quando terminarem seus estudos”. Leitores com olhos esbugalhados como os do anjo da história. Últimos leitores, últimos anjos.

Talvez a maior virtude dos estudantes é que eles possam manter o estudo aceso. No romance *O desaparecido ou Amerika*, de Kafka, comentado por Benjamin, Karl Rossmann, o protagonista, encontra o estudante Josef Mendel quando, ao acordar no meio da noite depois de ter desmaiado por conta de uma briga, procura uma luz para certificar-se de seu estado. Ele sai na sacada e vê, na sacada vizinha, alguém sentado estudando em uma mesa cheia de livros; entre dois livros encaixados, uma lâmpada; sob a lâmpada, um estudante, “estando assim totalmente banhado por sua luminosidade rutilante” (Kafka 2003: 218). Uma lâmpada na sacada vizinha. Era o estudante Josef Mendel, que trabalha durante o dia e estuda à noite e que dormirá somente quando terminar seus estudos.

No livro de Ricardo Piglia, *O último leitor*, Kafka aparece sob a luz de “lâmparina”. A cena proposta por Piglia quer dar imagem ao “laboratório Kafka”; suas condições de escrita. O autor, em certo momento, se detém na madrugada em que Kafka escreveu, “de uma tirada só”, a história *O veredito*, “A cena inaugural de sua escrita” (PIGLIA, 2006, p. 45), a qual Kafka sempre tentará voltar ou repetir, é a cena de uma escrita incessante, um fluxo que se desdobra sem interrupções, como o que fez ele atravessar a noite sem dormir. Kafka finaliza a história quando o dia começa a amanhecer. Anota em seu diário: “[...] Apagar a lâmparina, claridade do dia” (KAFKA apud PIGLIA, 2006, p. 47).

Ao escrever sobre os estudantes no texto que dedicou a Kafka, Benjamin talvez imaginasse também o estudante Kafka quando obscuramente afirma que “a porta da justiça é o estudo”, “é o direito que não é mais praticado, mas somente estudado”, e

complementa que “seus estudantes [de Kafka] são discípulos que perderam a escrita” (BENJAMIN, 2004, p. 178).²

“Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade. E o estudo é uma cavalgada contra essa tempestade” (BENJAMIN, 2014, p. 176). Sob essa anotação de Benjamin no ensaio sobre Kafka, voltamos a um arco de promessa que se desenhou na introdução, distensão desenhada pelo gesto da “cesura” que Gagnebin localiza nos anjos e que tentamos localizar também nos estudantes e num certo tipo de leitor, um “último leitor”.³

As imagens compostas por Benjamin para fazer pensar a presença dos anjos entre os humanos são crivadas de sopros, ventos, tempestades e fôlegos. A “cesura”, que Gagnebin localiza como gesto dos anjos, um gesto de “interrupção salvadora” (GAGNEBIN, 2013, p. 103) recolhido na experiência da poesia, relaciona-se também a esses elementos que compõe a cena em que emergem os anjos benjaminianos.

Nos interessa nesse momento evocar o ensaio *A grande recusa*, de Maurice Blanchot (2010), pensador da catástrofe, no qual ele busca imaginar uma relação de força entre esperança e poesia. Para Blanchot, não se trata de pensar em uma esperança que nos conceda um além ilusório, um futuro sem morte ou uma lógica sem acaso; há um outro modo de pensar a esperança que nos interessa mais, uma esperança que Blanchot diz ser mais profunda. É essa outra esperança que Benjamin recolhe quando mergulha o pensamento na frase de Kafka, “há esperança mas não para nós”, e que diversos autores utilizam para falar do escritor alemão e sua indagação sobre a relação entre história e memória.⁴

² Sabemos que Kafka trabalhava como jurista de dia e lia e escrevia à noite, como comenta Susana Kampff Lages (KAFKA, 2003).

³ Num texto dedicado a Piglia na ocasião de seu falecimento, intitulado “Literatura e respiração”, Pedro Meira Monteiro (2017) imagina este “último leitor” que foi Ricardo Piglia, que foi o estudante Emilio Renzi, e começa dizendo: “Lemos como quem quer respirar” (MONTEIRO 2017). Talvez aqui resida alguma tradução possível para um “último leitor”.

⁴ Essa esperança, que Blanchot diz ser a poesia e a escrita que devem nos ensinar a reafirmar, consiste em poder permanecer junto ao enigma. Blanchot fala em perceber, no flanco de alguma montanha, uma janela no sol da noite.

Existe esperança, se ela se relaciona longe de toda apreensão presente, de toda posseção imediata com aquilo que está sempre por vir, e que talvez não virá jamais; e a esperança proclama a vinda esperada daquilo que não existe ainda senão como esperança. (BLANCHOT, 2010, p. 84)

No messianismo judaico haveria uma espécie de esperança para uma escritura da história que Benjamin parece, em um imenso esforço, querer nos legar para enfrentar o desastre do presente. Contra a história que se propõe a explicar o passado, Benjamin vai pensar numa história que busca redimir o passado. Aí está a complexificação do passado e do presente: como se o passado não fosse imóvel, mas exigente de uma salvação por parte do historiador. Um passado que exige a imaginação de que o tempo sempre pode ser um tempo outro; um passado que conta com um desvio na unicidade de sentido.

“Agir de tal forma que os anjos tenham algo a fazer”, escreveu Benjamin em carta ao amigo Scholem; agir de forma que haja um resto; agir de forma a inscrever uma não conclusão, uma não plenitude, uma não completude. A diferença entre pensar em explicar o passado e em procurar redimi-lo consiste em conceber o passado como ativo, exigente e atuante, o que implica uma concepção de tempo que leva em conta essa esperança naquilo que não pode ser atendido, como a esperança do anjo da história.

Agir de tal maneira que não restasse nada a ser feito pelos anjos seria admitirmos que a história está pronta. Dizer que os anjos não têm mais nada a fazer equivale a dizer que não há mais nenhuma mensagem a esperar e nada mais a salvar. Isso se relaciona ao sentido teleológico da história ao qual Benjamin procurou se opor em todos os cantos de suas teses de *Sobre o conceito da História*. Por isso, a história em Benjamin não está pronta, mas deve ser escrita visando uma possibilidade de salvação: agir de tal maneira que os anjos tenham algo a fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

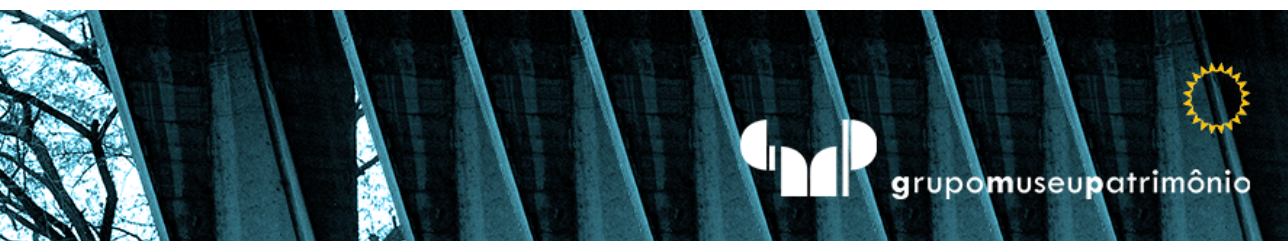
Bibliografia citada

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2017.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. São Paulo: Escuta; 2010.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34; 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense; 2014.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras; 2008.
- BOURETZ, Pierre. *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo*. São Paulo: Perspectiva; 2011.
- CASTRO, Cláudia. *Sobre o tapete da verdade: Benjamin e Hölderlin. Viso – Cadernos de Estética Aplicada*. Rio de Janeiro: v. 1, n. 2, p. 50-57; ago. de 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto; 2015.
- FONSECA, Tania Mara Galli. *Túmulo e palavra: o after life para prolongar um último toque com a ponta dos dedos*. In: FONSECA, T. M. G.; CAIMI, C. L.; COSTA, L. A.; SOUSA, E. L. A. *Imagens do Fora: um arquivo da loucura*. Porto Alegre: Editora Sulina; 2018. p. 257-277.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34; 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago; 1997.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 2002.
- KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34; 2003.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. São Paulo: Boitempo; 2005.

MONTEIRO, Pedro Meira. *Literatura e respiração: Ricardo Piglia (1940-2017)*. Pedro Meira Monteiro; 2017. Disponível em: <<https://meiramonteiro.com/literatura-e-respiracao-ricardo-piglia-1940-2017/>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras; 2006.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; 2017.



***Contravozes: frestas de um processo
criativo de desenho de paisagens
urbanas distópicas***

***Contravoces: grietas en un proceso creativo
de dibujar paisajes
urbanos distópicos***

***Countervoices: cracks of a creative process
of drawing dystopic cityscapes***

Rafael Ghiraldelli da Silva

IA/Unicamp, Campinas, Brasil. ghirallds@gmail.com

Resumo

Discorre-se aqui acerca do processo criativo de desenhos feitos para a sequência de abertura em animação 2D de um curta-metragem em desenvolvimento, dirigido pelo autor deste ensaio. Intitulado *Contravozes*, o referido projeto visa representar uma versão distópica da cidade de Campinas, SP, com base nas formas de ocupação pública de outrora de seus lugares de passagem mais conhecidos atualmente.

Palavras-Chave: Distopia. Fabulação. Contravozes. Filme. Desenho.

Resumen

Discutimos el proceso creativo de los dibujos realizados para la secuencia de apertura en animación 2D de un cortometraje en desarrollo, dirigido por el autor de este ensayo. Titulado Contravoces, el proyecto mencionado tiene como objetivo representar una versión distópica de la ciudad de Campinas basada en las formas pasadas de ocupación pública de sus lugares de paso más conocidos hoy en día.

Palavras-Clave: Distopía. Fabulación. Contravoces. Película. Dibujo.

Abstract

Here we discuss the creative process of drawings made for a 2D animation opening sequence of a short film under development, directed by the author of this essay. Entitled Countervoices, the aforementioned project aims to represent a dystopian version of the city of Campinas - SP based on the forms of public occupation that used to be the most known places of passage today.

Keywords: Dystopia. Fabulation. Countervoices. Movie. Drawing.

INTRODUÇÃO

*"As I've said many times, the future is already here.
It's just not very evenly distributed."
(GIBSON, 2018)*

Este ensaio¹ começa com uma sucinta explanação dos conceitos de distopia e de fabulação para, em seguida, apresentar trabalhos realizados pelo artista sul-africano William Kentridge (1955 -) e pelo cineasta brasileiro Adirley Queirós (1970 -) – que incluiu desenhos feitos pelo ator Cláudio Irineu Shokito em seu longa-metragem de 2014, *Branco Sai, Preto Fica*.

Os desenhos de Kentridge e de Shokito dialogam de formas distintas com a ideia de distopia enquanto “mau lugar”, e são referências-chave para a realização de estudos para um projeto de curta-metragem em desenvolvimento, dirigido pelo autor deste texto. Intitulado *Contravozes*, o filme contará com sequências em animação 2D que deverão introduzir o espectador a uma versão distópica da cidade de Campinas, SP,

¹ Relata-se aqui parte da pesquisa de mestrado em andamento (2018-2021) realizada pelo autor na linha de Poéticas Visuais e Processos Criativos em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp), sob orientação da Prof.^ª Dr.^ª Sylvia Furegatti, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

por meio de desenhos que ressignificam os elementos mais reconhecidos de sua paisagem urbana contemporânea.

FABULAÇÃO COMO ELEMENTO MOBILIZADOR DE IMAGINÁRIOS DISTÓPICOS

O processo criativo aqui relatado teve início com uma investigação sobre quando o termo "distopia" (do grego *dýs*-, mal; dificuldade + *tópos*, lugar) foi utilizado pela primeira vez. Isso se deu em 1868, em um discurso feito pelo filósofo e economista britânico John Stuart Mill (1806-1873) no âmbito particular das controvérsias sobre o direito de propriedade da terra na Irlanda – que ainda fazia parte do Reino Unido na época. Ali, o referido conceito surgiu como um antônimo, isto é, uma derivação tardia do conceito de utopia, que, por sua vez, ao longo dos séculos 19 e 20, também se afirmaria como um conceito empregado em acepções bastante diversas do sentido irônico de (não) localidade conferido inicialmente por Thomas More (1478-1535) à sua nação fictícia ideal².

Posso me permitir, como alguém que, ao lado de muitos outros melhores que eu, tem sido acusado de Utópico, congratular o Governo por se ter juntado a essa boa companhia. É talvez demasiado elogioso chamá-los Utópicos; deveriam antes ser chamados dis-tópicos ou cacotópicos. O que é comumente chamado Utópico é algo demasiado bom para ser praticável; mas o que eles parecem favorecer é demasiado mau para ser praticável. (MILL, 1988, p. 248)³

Desde então, o dualismo utopia-distopia – “bom lugar” *versus* “mau lugar” – serviu de inspiração incontornável para uma série de narrativas do campo da ficção especulativa. Diferentes futuros foram traçados por autores de tendências ideológicas diversas para descrever os rumos que a humanidade tomaria com base

² Conforme apresentado em sua obra mais conhecida: o livro *Utopia*. Vide More (2018).

³ Tradução do autor do texto original em inglês: “I may be permitted, as one who, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.”

nos acontecimentos do âmbito sócio-político e tecnológico de suas respectivas épocas. Tanto que, ao pensar somente nos filmes de longa-metragem que abordam essa temática, uma série de exemplos emblemáticos já vem à mente, tendo há muito se consolidado como pontos de referência definitivos da chamada cultura *pop* ocidental. É o caso de *Blade Runner: O Caçador de Androides* (1982, dir. Ridley Scott), a cinessérie *Matrix* (1999-2003, dir. Lilly e Lana Wachowski), *Minority Report: A Nova Lei* (2002, dir. Steven Spielberg), *V de Vingança* (2005, dir. James McTeigue), entre muitos outros.

As diferentes distopias representadas por esses filmes são desenvolvidas a partir da chave da fabulação. Pode parecer estranho para alguns relacionar a ideia de distopia enquanto “mau lugar” com a de fábula enquanto gênero literário próprio de pequenas narrativas “em prosa ou em verso em que se aproveita a ficção alegórica para sugerir uma verdade ou reflexão de ordem moral, com intervenção de pessoas, animais e até entidades inanimadas” (FÁBULA, 2015, s.p.). No entanto, o que vem a ser ressaltado de fato no contexto deste ensaio é um significado outro. Quando se fala em fabulação aqui, refere-se mais à noção deleuziana do fabular (DELEUZE, 1985; 2007) que se dá em estado de devir e que compreende, *grosso modo*, uma forma de criação, de pensamento que faz crer em um novo real. Em outras palavras, o ser que fabula é aquele que

[...] foi afetado por algo, maior que ele mesmo, algo ao qual ele não pode responder com seus recursos habituais, algo que foge de seus movimentos ordinários. Pode-se dizer que o indivíduo se deparou com um problema que o levou a fabular. Ou que criou para ele um campo fértil à fabulação. (ZACHARIAS; ZEPPINI, 2018, p. 281)

Portanto, fabular implica, mas não exige, encarar um determinado problema concreto e cunhar uma realidade em potencial, decorrente dos desdobramentos imaginados para o referido problema. Se, no caso das utopias, as soluções buscadas se dão a partir de projeções otimistas para o tempo por vir, predomina nas distopias o pessimismo – o *worst-case scenario*. Ou seja, abrem-se “espaços de ficção” (DE CERTEAU, 1998): frestas que reinventam o cotidiano a partir de referências a lugares conhecidos do mundo real. Não se trata de restringir a imaginação a uma

compreensão sobre como tais lugares seriam ou em que medida continuariam existindo se determinado evento catastrófico ocorresse, mas sim de uma atitude criativa que propõe um mapeamento de resistências possíveis a projetos de poder que se aproveitam do caos generalizado característico de sociedades distópicas.

Em *Blade Runner*, por exemplo, a cidade de Los Angeles no ano de 2019 é transformada em uma megalópole verticalizada e ecologicamente degradada, onde grandes arranha-céus que exibem peças de publicidade com motivos asiáticos variados se afirmam como manifestações de concreto e aço do *status* político da elite endinheirada. Por sua vez, esta elite tenta, a todo custo, evitar o contato com o caldeirão multiétnico compreendido pelo conjunto de classes sociais desprivilegiadas que vivem nas partes (literalmente) baixas da cidade. Pouco da paisagem urbana da Los Angeles contemporânea pode ser reconhecida na Los Angeles de *Blade Runner*. Por outro lado, a versão ficcional da cidade de Londres retratada em *V de Vingança* é praticamente a mesma que a Londres dos dias de hoje. O que se dá nesse caso é uma resignificação do uso de determinados elementos característicos da cidade. Seus edifícios popularmente identificados como “cartões-postais” – o Big Ben, o Palácio de Westminster, o Old Bailey, etc. – passam a ter um valor simbólico que condiz com a ideologia fascista do partido governante, comandado pelo Alto Chanceler Adam Sutler. De forma semelhante ao descrito no romance *1984* (1949), escrito por George Orwell (1903-1950), a sociedade britânica de *V de Vingança* é regida por um sistema político unipartidário e totalitário, no qual o direito de ir e vir das pessoas é constantemente cerceado por aparatos diversos de vigilância, monitoramento e policiamento distribuídos pelas ruas das cidades.

Essa última estratégia de fabulação distópica – que mantém aspectos facilmente identificáveis do tempo presente na realidade imaginada – é reconhecida também nos dois estudos de caso do campo das artes visuais abordados a seguir.

DA AFRODISTOPIA AO AFROFUTURISMO

William Kentridge

William Kentridge é, provavelmente, um dos nomes internacionais vivos mais reconhecidos das artes visuais contemporâneas pela crítica e pelo público. Nascido em Joanesburgo, África do Sul, é filho do renomado *sir* Sydney Kentridge (1922 -) – advogado que defendeu figuras importantes na luta contra o Apartheid, tais como Nelson Mandela (1918-2013) e a família de Steve Biko (1946-1977). Portanto, mesmo pertencendo a uma minoria privilegiada branca, Kentridge teve, desde muito jovem, consciência das desigualdades sociais impostas à maioria sul-africana negra pelo sistema de segregação racial institucionalizado. Grande parte de seus trabalhos artísticos assume o Apartheid como tema, mesmo que de maneira indireta, ao representar processos de apropriação irrestrita de territórios pelos ricos de sua cidade-natal e de seus arredores numa perspectiva fabulatória. Ruas, prédios, casas, fábricas e terrenos de Joanesburgo são retratados tal como eram na época da realização desses trabalhos, mas Kentridge os imagina como espaços de enfrentamento entre personagens que, embora fictícios, não deixam de se referir a aspectos muito verdadeiros da sociedade sul-africana profundamente cindida pelo Apartheid.

Tais personagens são também *alter egos* do próprio artista. A Soho Eckstein⁴, por exemplo, Kentridge outorga o papel de um capitão da indústria ambicioso que representa os interesses da minoria branca com a qual não queria mais se associar. Por sua vez, Felix Teitlebaum, rival de Eckstein, é a contraparte amável, sensível aos acontecimentos do mundo – aquela com a qual Kentridge mais se identifica, certamente, porque é representada com as mesmas feições do artista desde seus primeiros curtas-metragens em animação.

⁴ É interessante analisar por um instante as escolhas de Kentridge para os sobrenomes de seus personagens, levando em conta o uso corrente do africâner – idioma de origem germânica falado por parte da minoria branca em países como a África do Sul e a Namíbia. “Eckstein”, em alemão, significa “pedra angular” – ou seja, a pedra posicionada de maneira a sustentar todo um arco de pedra sobre uma dada passagem. Há aí uma alusão à ideia de que Soho Eckstein é, para a elite branca sul-africana, a figura arquetípica do homem de negócios ideal, sustentáculo do ideário de progresso então dominante.

Essas obras em específico, que o próprio artista interpreta como sendo formas de “cinema da Idade da Pedra” (KENTRIDGE, 1998, p. 61), são as que melhor exemplificam as estratégias de fabulação de Joanesburgo empregadas por Kentridge para falar de questões humanas maiores a partir de aspectos micropolíticos próprios da realidade local. A técnica de animação empregada por Kentridge nesses filmes difere da metodologia tradicional, em que diferentes desenhos são feitos em folhas de papel separadas. Para se obter uma animação mais fluída, de movimentos tidos como realistas, é necessário fazer 24 desenhos para cada segundo de filme. Contudo, Kentridge alterna sucessivos apagamentos e desenhos feitos a carvão e pastel seco sobre uma mesma folha de papel de grandes dimensões. Só se troca a referida folha quando há uma mudança de cena ou de plano de câmera em vista, o que leva o espectador a perceber claramente os resquícios do desenho apagado no desenho que se sobrepõe a ele. Esses “rastros” evidenciam a materialidade do suporte e das ferramentas de desenho utilizadas pelo artista, mas também simbolizam as sucessivas modificações da paisagem urbana de Joanesburgo, na medida em que o ideal nacional de progresso da minoria branca suscitava um processo de intensa industrialização e de consequente desigualdade econômica, levando à expulsão da maioria negra dos bairros próximos ao centro da cidade e à formação do Soweto.

Isso pode ser bem visto no curta-metragem de 1989 apropriadamente intitulado *Johannesburg*. Nele, Kentridge apresenta os personagens Soho Eckstein e Felix Teitlebaum pela primeira vez em seu conjunto de obras. Eckstein, movido pelo desejo de tornar Joanesburgo a “segunda maior cidade do mundo depois de Paris”⁵, compra metade do território da cidade para ocupar com seus próprios negócios. Porém, enquanto Eckstein é absorvido pela burocracia que envolve administrar tantas posses simultaneamente, Teitlebaum inicia um caso amoroso com a esposa do capitalista. A ironia é que Eckstein, cada vez mais dominado pelo desejo de ter coisas, perde justamente o amor da pessoa que lhe era mais íntima. Sua esposa prefere a alternativa abnegada representada por Teitlebaum – que anda completamente nu

⁵ Como atesta o subtítulo irônico dado à obra em questão em algumas das exposições das quais fez parte, derivado de um de seus intertítulos: *Johannesburg: Second Greatest City After Paris*. Vide Tone (2012).

por Joanesburgo, desprovido de posses materiais, mas bastante atento às tristes cenas que vê, com operários pobres e mutilados rondando a cidade em busca de comida ou de emprego junto a Eckstein.

Há um certo momento do curta-metragem em questão, inclusive, em que Teitlebaum passa ao lado de um armário com cabeças decepadas de pessoas negras preenchendo suas prateleiras. O mutilamento físico representado aí alude não só a circunstâncias reais, mas também ao mutilamento político da população negra sul-africana, relegada à condição de cidadãos de segunda classe em seu próprio país de origem.

Apesar de todos esses acontecimentos trágicos, Eckstein permanece indiferente. Ele nem parece notar que a esposa o deixou. Tanto que, no curta-metragem *Mine*⁶ (1991), trabalhadores negros são explorados ao extremo por Eckstein, que se mantém impassível, isento de qualquer empatia e cegamente motivado pelo desejo de lucrar cada vez mais. Enquanto os trabalhadores repousam em dormitórios coletivos superlotados e tomam banho gelado, Eckstein recebe seu café-da-manhã na cama. A cafeteira de prensa francesa de Eckstein se torna o elevador que leva os mineiros às profundezas da terra para trabalhar. Só que, ao chegarem lá, as ranhuras da mina escavadas na rocha assumem os contornos de um navio negreiro visto de cima.

É somente no curta-metragem seguinte, *Sobriety, Obesity and Growing Old* (1991), que Eckstein sente a falta da esposa. Ele clama pelo retorno dela – e é correspondido, porque Teitlebaum aparece solitário ao final do filme, cercado por megafones que simbolizam sua sensibilidade para com os eventos trágicos que o circundam. Ademais, parece que Teitlebaum sofre algum tipo de perseguição da parte de Eckstein posteriormente, porque, no filme que dá continuidade à história desses personagens – *Felix in Exile* (1994) –, ele aparece tal como o indicado no título da obra: exilado, sozinho em um quarto, como se estivesse se escondendo de alguém. Através de um espelho – que é ao mesmo tempo janela – instalado nesse quarto, Teitlebaum observa cenas de pessoas negras sendo assassinadas nas ruas. As

⁶ Vale destacar aqui um jogo de palavras em inglês entre “*mine*” como substantivo (que significa “mina”, ou seja, local de extração de algum minério) e “*mine*” como pronome possessivo (“meu”).

silhuetas de seus corpos sem vida são marcadas no chão sujo, mas logo são cobertas por folhas de jornal que as fazem desaparecer, dispersas pelo vento que sopra.

Nesse sentido, vale lembrar que, em 1994, ano de realização de *Felix in Exile*, ocorreram também as primeiras eleições gerais pós-Apartheid na África do Sul. Nelson Mandela foi democraticamente eleito como o primeiro presidente negro do país. Porém, ainda pesavam na memória coletiva os acobertamentos promovidos pela mídia controlada pela elite branca de inúmeros assassinatos de pessoas negras no país. Kentridge soube representar bem esse sentimento em *Felix in Exile* – quase na qualidade de um alerta para que não se deixe esquecer a distopia, o “mau lugar” do Apartheid na história recente da África, e as lutas de superação de relações colonialistas que até hoje deixam suas profundas mazelas no continente.

Adirley Queirós e Cláudio Irineu Shokito

Se a afrodistopia pautada pela necropolítica do Apartheid serviu de combustível para os comentários sociais incendiários próprios dos desenhos de Kentridge, uma nova qualidade de afrofuturismo surgiu nos desenhos feitos a lápis por Cláudio Irineu Shokito, um dos entrevistados-personagens do filme brasileiro de docuficção⁷ *Branco Sai, Preto Fica* (2014), dirigido por Adirley Queirós.

Shokito faz o papel de Sartana, um personagem que serve de plataforma afetiva para ele interpretar quase que a si mesmo na narrativa proposta por Queirós – predominantemente ficcional, mas que tem como ponto de partida um acontecimento verídico: uma batida policial ocorrida em um baile *black* dos anos 1980 na região administrativa da Ceilândia, no Distrito Federal (DF). Nesse baile, tanto Shokito quanto o outro protagonista do filme, o DJ Marquim do Tropa, são baleados pela polícia. As consequências do ocorrido foram gravíssimas: Shokito precisou ter sua perna esquerda amputada do joelho para baixo, enquanto Marquim ficou paraplégico. No decorrer do

⁷ Trata-se de um neologismo originalmente proposto por Jean-Pierre Candeloro (2000) que objetiva reconhecer a existência de uma produção cinematográfica de documentários que incorpora variados elementos fabulatórios ou poéticos em sua estrutura argumentativa, impossibilitando definir se tais filmes são ficções ou documentários segundo categorizações tradicionais *stricto sensu*.

filme, os dois juntam forças para atacar o Plano Piloto – a parcela de Brasília⁸ mais abastada por excelência, que impõe à Ceilândia e a outras regiões administrativas do DF a condição desprivilegiada de periferias – com uma espécie de bomba de cultura popular alimentada por músicas compostas e interpretadas por artistas locais.

As cenas de destruição dos elementos arquitetônicos mais conhecidos de Brasília – como é o caso do Palácio do Congresso Nacional – não se dão em *live-action*, mas são retratadas por meio de desenhos a lápis feitos por Shokito. Diferentemente dos trabalhos de William Kentridge mencionados anteriormente, esses são desenhos estáticos. As limitações orçamentárias do filme certamente tiveram peso em tal decisão criativa, mas o potencial fabulador dos desenhos de Shokito fala mais alto. São imagens impactantes que se sucedem e que constituem em conjunto uma afirmação da vontade de existir e resistir da parte da periferia, de pensar para si um futuro diferente daquilo que planeja a Brasília da gente rica, cuja boa parte de seus residentes fixos e de ocasião (políticos) desconhece as dificuldades de ordens diversas pelas quais moradores da Ceilândia passam cotidianamente.

Em um país como o Brasil, no qual se insiste em negar a existência do racismo estrutural, tais formas de autoafirmação são mais que necessárias. Deseja-se, acima de tudo, que a História pare de repetir a si mesma no que diz respeito a estratégias de violência sistemática voltadas contra a população negra, legadas por dívidas sociais decorrentes de um passado escravocrata e colonial raramente debatido.

⁸ Desde sua fundação, houve sucessivas leis que modificaram o nome do Plano Piloto para Brasília, e vice-versa. A mais recente (Lei nº 1648, de 16 de setembro de 1997), visando reconhecer que o Distrito Federal não possui municípios, e sim múltiplas regiões administrativas que constituem a capital federal do Brasil como um todo, volta a denominar a Região Administrativa I – Brasília – como Plano Piloto. Perante esse confuso histórico legal, no âmbito de escrita deste ensaio, prefere-se recorrer ao que mais se admite popularmente – que “Brasília” é o Plano Piloto, e que as chamadas cidades-satélites (outras regiões administrativas do DF tais como a Ceilândia) não são vistas, nem admitidas como sendo parte de Brasília por razões de cunho sociopolítico autoevidentes. O próprio Adirley Queirós problematiza a questão em seu filme de 2011, *A Cidade é Uma Só?*, no qual relata a história de moradores de comunidades carentes surgidas nas cercanias do Plano Piloto que, na década de 1970, foram obrigados a sair de lá pela Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) presidida pela esposa do governador do DF de então, Vera de Almeida Silveira. Muitas dessas pessoas foram alocadas numa região localizada a cerca de 30 quilômetros da Brasília projetada por Lúcio Costa. O nome dado a essa região, Ceilândia – a “terra da CEI” – deriva justamente desse fato.

Negros e negras que pensam para si futuros alternativos nos quais o racismo, o colonialismo e outras formas abrangentes de preconceito deixam de existir são aqueles que criam obras chamadas de afrofuturistas nas mais variadas linguagens possíveis. No caso de *Branco Sai, Preto Fica*, o que se vê é um tipo de afrofuturismo que escapa das categorizações hegemônicas fáceis importadas dos Estados Unidos. Aqui não se bebe necessariamente da mesma fonte criativa que beberam artistas norte-americanos tais como os músicos Sun Ra (1914-1993) ou George Clinton (1941 -), já que a ficção científica de alinhamento *high-tech* e as viagens interplanetárias ficam em segundo plano. No filme de Queirós, as tecnologias às quais a população da Ceilândia tem acesso são as mesmas de sempre – as assim chamadas “baixas” tecnologias, ou, ainda, as tecnologias “ultrapassadas”, antiquadas, de baixo valor comercial, ou aquelas que podem ser articuladas/combinadas/ressignificadas por meio do improviso técnico criativo. Há sim viajantes do tempo, como é o caso do personagem Dimas Cravalaças, mas sua nave se assemelha mais a um contêiner de carga do que um veículo de *design* mais arrojado, tal qual as máquinas do tempo exaustivamente apresentadas em narrativas do cinema hollywoodiano. Por sua vez, Brasília (Plano Piloto) é apresentada por Queirós como uma localidade que se utiliza dos sistemas de vigilância e monitoramento mais tecnologicamente avançados. Tanto que, para serem autorizados a entrar na região, mesmo que por um curto intervalo de tempo, os moradores da Ceilândia e de outras periferias do DF precisam adquirir (ou falsificar) passaportes de alta complexidade técnica, e mostrá-los às autoridades sempre que passarem por algum ponto de controle.

Contudo, essa diferença de relacionamentos para com tecnologias distintas não constitui uma desvantagem para os moradores da Ceilândia. De maneira alguma. Marquim e Sartana são agentes instauradores não só de uma revolução política, mas de uma afirmação identitária que se dá nos termos ditados pela própria periferia. Rompendo com as formas culturais hegemônicas, os moradores da Ceilândia em *Branco Sai, Preto Fica* se organizam a partir da iniciativa dos protagonistas para conceber um futuro melhor para si, mesmo que seja somente pelo viés da fabulação (por enquanto).

Sabe-se que a luta é constante nessa frente. E se envolver de maneira criativa, corajosa e engajada nessa luta, que envolve o perigo de viver sendo negro no Brasil, é algo subentendido no que afirma a última frase que aparece em *Branco Sai, Preto Fica*, logo após os créditos finais terem passado: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos [sic]” (QUEIRÓS [dir.], 2014).

SOBRE O PROJETO CONTRAVOZES

A cidade de Campinas, SP, possui espaços públicos que evidenciam a herança escravocrata brasileira problematizada no filme de Adirley Queirós. É o caso do Largo de Santa Cruz – antigamente conhecido como “Campo da Força”, porque foi lá que, segundo Pessoa (2004, p. 55), em dezembro de 1834, um escravizado com o nome Elesbão foi enforcado e esquartejado, acusado de assassinar o capitão Luiz José de Oliveira. O corpo esquartejado de Elesbão foi exibido publicamente por meses, pois as autoridades tinham a intenção de reafirmar seu poderio e mostrar para a população local qual seria a punição para escravizados que viessem a desobedecer a seus “senhores”.

Atualmente, o Largo de Santa Cruz localiza-se no coração de um bairro nobre da cidade – o bairro do Cambuí. Em outros tempos, quando ainda era conhecida como Cambuisal, a referida vizinhança era espaço de realização de diversas festividades relacionadas à cultura e religiões de matriz africana (PESSOA, 2004). Contudo, com o processo de adensamento da urbanização e de verticalização da malha residencial de localidades próximas ao centro de Campinas, irmandades religiosas que administravam paróquias anexas ao Largo de Santa Cruz e ao Largo de São Benedito negavam a participação de pessoas negras em paralelo ao processo de gentrificação em curso. Moradores associados a classes política e/ou economicamente empoderadas, majoritariamente brancas, consideravam a presença de pessoas negras como algo relacionado ao histórico de “má fama” desses lugares. Logo, pressionaram autoridades no sentido de expulsar pessoas negras de lá – o que levou, por consequência, à progressiva e recorrente exclusão desses cidadãos desprivilegiados das possibilidades de vivência plena da infraestrutura urbana campineira. Isso culminou, por sua vez, no crescimento dos bairros periféricos da

cidade e na gestão de uma cultura do medo pautada por métodos de proteção do patrimônio privado e de securatização voltados contra a diversidade.

Todas essas questões, somadas às influências exercidas pelos desenhos de William Kentridge e Cláudio Irineu Shokito, serviram de estopim para a realização de estudos de *storyboard* para a sequência animada de abertura de um curta-metragem de ficção em desenvolvimento, dirigido pelo autor deste ensaio. Intitulado *Contravozes*, o referido projeto foi contemplado com o Prêmio Estímulo à Realização de Curtas-Metragens de 2019, via Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. O enredo se constitui em torno de uma ativista *hacker* negra chamada Lui, que objetiva conscientizar as pessoas acerca da consolidação de um projeto de poder totalitário em expansão que visa implementar um modelo de cidade inteligente (*smart city*) fortemente pautado pela vigilância irrestrita e ubíqua de seus cidadãos. Os únicos beneficiados por isso são os grandes conglomerados multinacionais de tecnologia da informação.

Os desenhos feitos pelo autor deste ensaio em suporte digital, utilizando o *software* de código aberto Krita⁹, buscam emular croquis feitos em um caderno de artista tradicional (*sketchbook*) de papel pardo, representando o olhar atento da personagem Lui sobre o que é a Campinas distópica retratada em *Contravozes* na chave da fabulação. Em outras palavras, trata-se de um gênero virtual de deambulação exercido pela referida personagem que visa compreender: o que é aquele mundo em que se insere; qual é a responsabilidade de cada um nos processos de transformação social que visam abolir seus “maus lugares”; e que mapeamentos podem ser feitos das resistências e táticas de contravenção usadas contra os aparatos de vigilância.

Para Michel de Certeau (1998), caminhar pela cidade, como Lui caminha, implica em uma apreensão inventiva do cotidiano. É uma apropriação do espaço compreendido pela urbanidade que se dá em um ato de “enunciação pedestre”, o qual confere novos sentidos ao que se vê, e que permite exercer um olhar crítico sobre as

⁹ Para mais informações, vide: <<https://krita.org/en/>>. Acesso em: 06 dez. 2020

racionalidades que atuam na estruturação da forma urbana conforme as vontades e expectativas dos donos do poder.

Em suma, deambular é um modo de vivenciar a urbanidade que possibilita a seguinte reflexão:

[...] se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder 'se urbaniza', mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. (CERTEAU, 1998, p. 174)



Figura 1: Estudo para sequência em animação do curta-metragem *Contravozes* (Largo de Santa Cruz, Campinas, SP).

Fonte: Arquivo pessoal (o próprio autor).

Vale ressaltar que o planejamento da composição geral dos desenhos aqui apresentados se iniciou com um procedimento subversivo de colagem de imagens de referência extraídas do modo *street view*¹⁰ do aplicativo Google Maps. Representa-se determinados lugares conhecidos da cidade de Campinas com traços rápidos,

¹⁰ Trata-se de um modo incorporado ao referido aplicativo/site que permite o usuário navegar virtualmente pelas ruas de qualquer cidade que tenha sido fotografada pela câmera 360° de um dos carros de propriedade da Google.

característicos de rascunhos que evidenciam um pensamento em criação, e com marcações de escala que têm por base figuras humanas sem rosto, quase espectrais. Adiciona-se também novos elementos levando em conta o que tais localidades foram em tempos passados (como o já citado Largo de Santa Cruz) para imaginar seus possíveis usos no futuro – ora recuperando sua significação de outrora (pela qual o Largo de Santa Cruz volta a ser o espaço onde pessoas que lutam abertamente contra o *status quo* são enforcadas), ora incorporando edifícios em ruína e dispositivos de vigilância diversos nas ruas, tais como câmeras, drones, guaritas, sensores de movimento, entre outros.

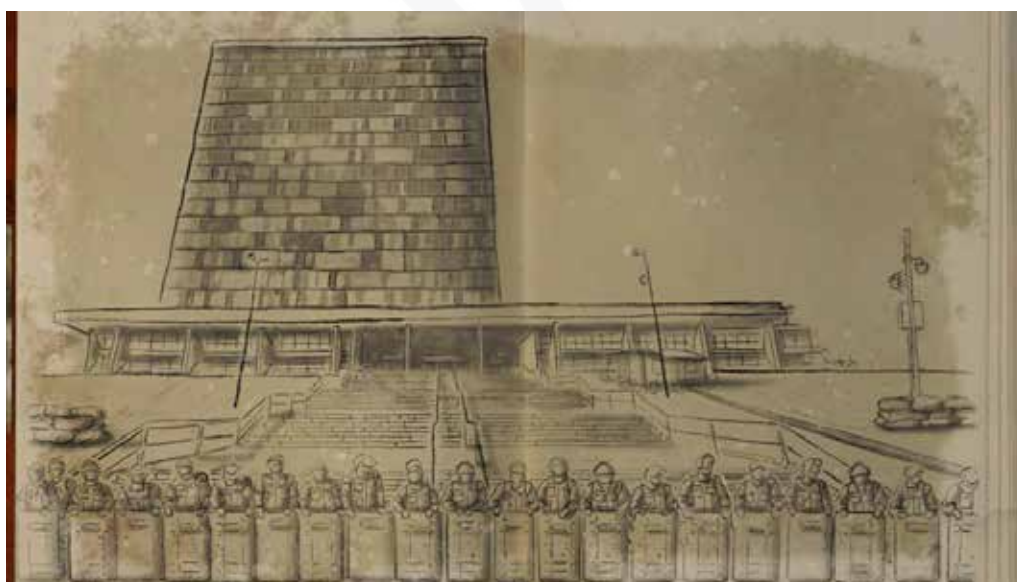


Figura 2: Estudo para sequência em animação do curta-metragem Contravozes (Palácio dos Jequitibás – sede da prefeitura municipal de Campinas, SP).

Fonte: Arquivo pessoal (o próprio autor).



Figura 3: Estudo para sequência em animação do curta-metragem Contravozes (Catedral Metropolitana de Campinas, SP).
Fonte: Arquivo pessoal (o próprio autor).



Figura 4: Estudo para sequência em animação do curta-metragem Contravozes (Estação Cultura, Campinas, SP).
Fonte: Arquivo pessoal (o próprio autor).

Tais tecnologias de vigilância, associadas a formas de planejamento urbano excludente da Campinas dos dias de hoje que são ecoadas e intensificadas pela Campinas distópica representada nas imagens anteriores, demonstram o quanto

artefatos materiais ou imateriais estão imbuídos não só de técnica, mas de determinações oriundas de decisões de cunho político, ideológico, cultural e econômico tomadas de antemão por elites já consolidadas historicamente. Nesse sentido, cabe destacar o que é reconhecido pelo teórico norte-americano de tecnologia Langdon Winner:

[...] máquinas, estruturas e sistemas da moderna cultura material podem ser precisamente julgados não apenas pela sua contribuição à eficiência e produtividade e pelos seus efeitos colaterais ambientais, positivos e negativos, mas também pelos modos pelos quais eles podem incorporar formas específicas de poder e autoridade. (WINNER, 1986, s.p.)

Winner (1986), inclusive, chega a comentar sobre os viadutos baixos de Long Island concebidos propositalmente desse modo para evitar que o transporte público – e, por consequência, a parcela da população que depende exclusivamente dele para se deslocar na cidade de Nova York – tivesse acesso aos parques da região. Eram os tempos da *reaganomics*¹¹, e Nova York tornava-se uma metrópole que abria cada vez mais mão dos subsídios públicos para se deixar controlar por agentes empreendedores financeiros de sucesso. Ao mesmo tempo em que seu aparato público passava a ser quase que totalmente privatizado, edifícios eram construídos em celebração à nova elite econômica de então, compostas por autodeclarados *self-made men* tais como o atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump – que, sabidamente, fez sua fortuna e fama em torno de empreendimentos imobiliários nos quais comprava terrenos ou prédios decadentes de várias cidades norte-americanas por valores irrisórios e os remodelava para serem utilizados depois como escritórios e hotéis exclusivos para os endinheirados.

Nota-se em tal retrato de época apresentado por Winner uma convergência específica entre tecnologias de produção, representadas pelo desenho arquitetônico dos referidos viadutos, e tecnologias de poder, subentendidas no exercício da especulação imobiliária e financeira em Long Island que atende aos interesses de

¹¹ Termo que identifica a política econômica neoliberal posta em prática tanto doméstica como internacionalmente pelos Estados Unidos durante o governo do presidente Ronald Reagan (1981-1989).

uma classe privilegiada em detrimento daquilo que deveria balizar o conceito mais primordial de urbanismo: o de preocupação com a cidade enquanto lugar de convívio efetivamente coletivo. E isso não se restringe a Nova York – é algo que faz parte dos espaços de disputa das diferenças em praticamente todas as metrópoles da atualidade mundo afora.

Essa problemática é pouco explorada para além dos campos de discussões gerais da arquitetura e do urbanismo. Porém, através de uma análise que envolve identificar diferenças no acesso a determinadas tecnologias da cidade que refletem diferenças socioeconômicas e/ou identitárias, é possível fazer um reconhecimento da marginalidade à qual se relega indivíduos excluídos de determinados espaços de circulação, entretenimento, vivência e/ou de moradia dos centros urbanos contemporâneos. No caso brasileiro, a territorialização que impõe diversos tipos de distância entre bairros ricos e pobres – ou seja, não somente a distância geográfica, mas as que se dão também em termos sociotécnicos, de acesso a transporte público, cultura, saúde, educação, trabalho, etc. – é indicativa daquilo que afirma o escritor norte-americano de ficção científica William Gibson (2018) na epígrafe deste ensaio: enquanto as benesses utópicas dos avanços científicos e tecnológicos de hoje em dia são facilmente acessadas por classes econômica e/ou politicamente favorecidas, relega-se a distopia a classes menos favorecidas. São questões como essas que, em última instância, o projeto *Contravozes* visa problematizar. Seu universo distópico próprio não é nada mais que uma extrapolação das desigualdades que se autoperpetuam no Brasil do tempo presente, valendo-se da cidade de Campinas como recorte temático e fabulatório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A situação de isolamento social decorrente da pandemia do novo coronavírus (Covid-19) em 2020 impôs mudanças drásticas no cronograma original de produção do projeto *Contravozes*. Até a data de fechamento deste texto, as cenas em *live-action* do curta não têm data definida para serem gravadas.

Em um cenário como esse, para o qual o filósofo Byung-Chul Han (2020) prevê o advento de uma nova etapa do capitalismo global a partir da exportação do modelo de cidades hipervigiadas asiáticas que melhor contiveram o avanço do vírus para o Ocidente, há a preocupação de que iniciativas rigorosas de controle do ir e vir permaneçam instituídas para além do tempo que perdurar a pandemia. Logo, ao contrário do que mais costuma acontecer na área do audiovisual, a realidade parece vir cada vez mais ao encontro do roteiro de *Contravozes*, escrito há mais de um ano. A pandemia não era então um problema, parecendo residir tão-somente como ficção explorada por enredos de filmes distópicos. Contudo, um gênero muito real de distopia, de “mau lugar”, cresce na proporção em que o coronavírus se propaga e ocasiona fatalidades, com as maiores taxas recorrentemente associadas à população pobre e afrodescendente do Sul global.

Fora isso, há a problemática perene da invisibilização de narrativas outras, não-hegemônicas, que contam histórias sobre o passado da cidade que atestam a participação de pessoas negras, indígenas, LGBTQIA+’s, entre outros grupos tidos como minoritários que têm suas pautas recorrentemente desprezadas pela historiografia oficial. Para essas pessoas – que, juntas, constituem a maioria populacional numérica no país – a distopia em que muitas delas vivem cotidianamente sustenta a utopia vivida por poucos beneficiados.

Marginalizadas desde sempre, pessoas negras lutam contra processos que visam tipificá-las como indivíduos periféricos incapazes de ascenderem socialmente. Logo, sua existência é vista com menos empatia pelos olhos das elites, por mais que seja justamente o seu trabalho que possibilita a manutenção dos privilégios fruídos. A vida desses trabalhadores e trabalhadoras é menosprezada e sujeita a violências dos mais diversos tipos. Mas, felizmente, ainda há espaços de resistência contra esse gênero de necropolítica exercida com base em critérios socioeconômicos e étnicos nas cidades brasileiras contemporâneas.

Em Campinas, pode-se citar o exemplo da Casa de Cultura Fazenda Roseira¹², gerida pela Comunidade Jongo Dito Ribeiro, que se preocupa em preservar a memória negra em meio a um contexto urbano que tenta invisibilizá-la o tempo todo – ao mesmo tempo em que o referido contexto é atravessado por ruas que ostentam orgulhosamente o nome de muitos barões do café que viveram na cidade e que contaram maciçamente com trabalho escravizado negro em suas extensas lavouras.

Nos dias de hoje, a oposição se dá na forma de políticas conservadoras e de processos de especulação financeira que vêm permitindo a construção de diversos condomínios de apartamento em seus arredores nos últimos anos. Contudo, a Fazenda Roseira resiste, compartilhando as riquíssimas histórias que tem para contar com todos que a visitam e se comovem com sua existência, o que comprova toda a potência da fabulação em promover o exercício da alteridade e o compartilhamento de visões de mundo a favor de um ideal de futuro mais digno.

É essa postura de imaginar mundos possíveis de forma colaborativa e espontânea – reconhecendo, mas sem temer os desafios de tempos distópicos por vir – que motiva o projeto *Contravozes* a continuar cada vez mais firme em seus propósitos. Refletir sobre como variados modelos de desenvolvimento urbano são socialmente excludentes de imediato, e sobre o papel da arte em denunciar e propor alternativas a essa estrutura nociva a partir de suas frestas, é só o começo dessa jornada.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

BLADE Runner: O Caçador de Androides. Direção: Ridley Scott. Produção: Hampton Fancher. Estados Unidos, 1982. 117 min, son., color., 35 mm.

BRANCO Sai, Preto Fica. Direção: Adirley Queirós. Produção: Simone Golçalves e Adirley Queirós. Brasil, 2014. 95 min, son., color., digital.

CANDELORO, J.P. *Docu-fiction: Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation*. 2000. Dissertação

¹² Vide: <<https://comunidadejongoditoribeiro.wordpress.com/casa-de-cultura-fazenda-roseira/>>. Acesso em: 06 dez. 2020.

(Mestrado em Comunicação) – Facoltà di Scienze della Comunicazione, Università della Svizzera Italiana, Lugano, Itália. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20110911104733/http://www.bul.unisi.ch/cerca/bul/memorie/com/pdf/9900Candeloro.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

A CIDADE é Uma Só? Direção: Adirley Queirós. Produção: André Carvalheira e Adirley Queirós. Brasil, 2011. 79 min, son., color., digital.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis, RJ. Vozes, 1998. 352 p.

DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FELIX In Exile. Direção: William Kentridge. África do Sul, 1994. 8 min 46 s, son., color., 16 mm (digitalizado).

JOHANNESBURG. Direção: William Kentridge. África do Sul, 1989. 8 min 11 s, son., color., 16 mm (digitalizado).

KENTRIDGE, W. 'Fortuna': Neither Programme nor Chance in the Making of Images. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (Org.) *William Kentridge*. Bruxelas: Societé des Exposition du Palais des Beaux-Arts, 1998.

MILL, J. S. *The Collected Works of John Stuart Mill, Volume XXVIII - Public and Parliamentary Speeches Part I: November 1850 - November 1868*, ed. John M. Robson and Bruce L. Kinzer (Toronto: University of Toronto Press, London: Routledge and Kegan Paul, 1988. 371 p.

MINE. Direção: William Kentridge. África do Sul, 1991. 5 min 33 s, son., color., 16 mm (digitalizado).

MORE, T. *Utopia*. São Paulo, SP: Penguin / Companhia das Letras, 2018. 216 p.

ORWELL, G. 1984. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009. 416 p.

PESSOA, A. E. S. (Org.) *Conhecer Campinas numa perspectiva histórica*. Campinas: Secretaria Municipal de Educação, 2004. 208 p.

SOBRIETY, Obesity and Growing Old. Direção: William Kentridge. África do Sul, 1991. 8 min 12 s, son., color., 16 mm (digitalizado).

TONE, L. (Org.) *William Kentridge: Fortuna*. Rio de Janeiro, RJ; Porto Alegre, RS; São Paulo: Instituto Moreira Salles; Fundação Iberê Camargo; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012. 315 p.

V de Vingança. Direção: James McTeigue. Produção: Lilly e Lana Wachowski. Estados Unidos, 2005. 132 min, son., color., 35 mm.

ZACHARIAS, P.; ZEPPINI, P. S. Sobre aprender e fabular em educação. *Linha Mestra*, Campinas, n. 35, p. 278-285, mai./ago. 2018. Disponível em: <<http://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/download/56/71>>. Acesso em: 05 jun. 2020.

Fontes eletrônicas e sites

COMUNIDADE Jongo Dito Ribeiro. *Site oficial*. Disponível em: <<https://comunidadejongoditoribeiro.wordpress.com/>>. Acesso em: 06 dez. 2020.

DISTRITO FEDERAL. Lei nº 1648, de 16 de setembro de 1997. *Diário Oficial do Distrito Federal*, Brasília, 29 set. 1997. Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/49606/Lei_1648_16_09_1997.html>. Acesso em: 22 jun. 2020.

FÁBULA. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo, SP: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fabula>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

GIBSON, W. The Science in Science Fiction. Entrevista concedida por William Gibson e David Brin à National Public Radio. *National Public Radio*. Washington, DC, 22 out. 2018. Disponível em: <<https://www.npr.org/2018/10/22/1067220/the-science-in-science-fiction>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

HAN, B. C. O coronavírus de hoje e o mundo de amanhã, segundo o filósofo Byung-Chul Han. *El País Brasil*. São Paulo, 22 mar. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/ideas/2020-03-22/o-coronavirus-de-hoje-e-o-mundo-de-amanha-segundo-o-filosofo-byung-chul-han.html>>. Acesso em: 06 jun. 2020.

WINNER, L. Artefatos têm política? Tradução de Fernando Manso (NECSO/UFRJ). Reprodução livre, em Português Brasileiro, do texto original de Langdon Winner. In: _____. *The Whale and the Reactor: a search for limits in an age of High Technology*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1986. p. 19-39. Disponível em: <<http://www.necso.ufrj.br/Trads/Artefatos%20tem%20Politica.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

