

PRIMAVERA + VERÃO // 2021

ARA

PYAU

11

OUTRO ATO: EM DIREÇÃO AO CAMINHO INVERSO



ARA



Número 11 . Volume 11 . Primavera+Verão 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

REVISTAARAFU@USP.BR

[HTTP://WWW.MUSEUPATRIMONIO.FAU.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

ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
CRISTINA PONTES BONFIGLIOLI
EGÍDIO S. TODA
FERES KHOURY
JOSÉ SPANIOL
MARCOS RIZOLLI

Revisão de textos

AMANDA SABA RUGGIERO
ANGELA ROCHA
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
HELIO HERBST
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
REGINA LARA SILVEIRA MELLO

Projeto Gráfico, Diagramação e Editoração eletrônica

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

Projeto Original da Capa

THIAGO ROCHA RIBEIRO

Suporte Informática

WEBMASTER FAU/USP EDSON AMADO DE MOURA

Logotipo

FELIPE M. B. SOARES

Imagem de Abertura

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

SUMÁRIO

OUTRO ATO: EM DIREÇÃO AO CAMINHO INVERSO

EDITORIAL

5 EDITORIAL
LUÍZ RECAMAN

DOSSIÊ GMP

- 11** PAISAGENS HUMANAS
MÁRCIA SANDOVAL GREGORI
- 35** CAMADAS DE TEMPO E ESPAÇO NO PAINEL DE AZULEJARIA KILOMÈTRE 47, DE MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA
HELIO HERBST
- 67** LUZES, CÂMERA, INTERRUPÇÕES: 20202021
MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO
- 105** PESQUISA E RESTAURO COMO PROCESSOS DES-CRIATIVOS: APRENDER EM DIREÇÃO AO CAMINHO INVERSO
REGINA LARA SILVEIRA MELLO
- 123** DESVELAR MEMÓRIAS COM A DESCONSTRUÇÃO DE OBELISCOS
ANNA MARIA ABRÃO KHOURY RAHME
- 153** FUN SELFIES: UMA SÉRIE DE IMAGENS SOBRE AS IMAGENS DOS ARTISTAS.
MARCOS RIZOLLI
- 169** TANTAS MARIAS
ANGELA ROCHA
- 183** TRADUZINDO BITS, EXPOSIÇÕES VIRTUAIS NA PANDEMIA
AMANDA SABA RUGGIERO

ARTIGO/ENSAIO

- 201** A “MULHER NUA”, A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO IMAGINÁRIO MODERNO DE CURITIBA
FÁBIO DOMINGOS BATISTA
- 233** GAIOLA 22
REJANE DO NASCIMENTO TOFOLI
- 249** ECOSSEMÂNTICA DO MUNDO DA ARTE
ANA SOFIA RIBEIRO E TERESA ALMEIDA



Editorial

É com grande satisfação que apresentamos o número 11 da *Revista ARA FAUUSP*. Mais uma edição, agora envolta em múltiplos significados devido às circunstâncias insólitas que todos enfrentamos. O fundamento desta empreitada - realizar uma revista acadêmica voltada à cultura artística - é capturar as sensibilidades possíveis que assomam na realidade presente. Assim, o insólito nos encalça duplamente: a produção prática da edição, submetida às dificuldades das ausências; e o espírito do tempo ... este que parece ter dado um piparote em nossas consciências já bastante aturdidas. A finalização de mais um número da *Revista ARA FAUUSP* resume a tática de manter posições, cuidar do imediato -

fortalecendo-o - aguardando novas pistas da conjuntura. E assim, ir "caminhando em direção ao caminho inverso", como sugere a chamada para este número, inspirada em Clarice Lispector.

A provocação sugerida para esta edição, sintetizada nesse paradoxo, é enfrentar o fluxo que nos arrasta a um lugar indesejado. Na medida em que o desejo moderno sucumbiu a projetos aterrorizantes, talvez devamos fazer um recuo crítico em relação ao automatismo da linguagem e dos significados envolvidos em nossas experiências de alteridade. Pelo menos, é isso que parece sugerir uma fotografia do presente que apresentaremos a seguir. Uma primeira suspeita seria a investigação do estatuto, ou condição, da "natureza". Um significado moderno produzido pela unificação arte-técnica que supôs habilitar o seu controle integral. Nada nos aterroriza mais hoje que essa pretensa objetificação do mundo natural, do qual crêamos estar estar afastados em lugar seguro - um desvario.

A escultura "A mulher nua", analisada em um dos artigos, chocou parte influente da sociedade curitibana nos anos 1950 que, apesar do esforço em modernizar a cidade - em sintonia com os anos dourados brasileiros - não se sentiu confortável com a ingênua nudez da "justiça" desvendada. A errância da escultura pela cidade anunciava os descaminhos da opção conservadora que exigia apenas parcialmente - funcionalmente - o avanço dos espíritos ainda envoltos pelas sombras éticas do passado colonial. É sobre o corpo nu feminino, que buscava um futuro despojado de progresso e liberdade, que recai a violência atualizada do ultraconservadorismo associado então ao impulso modernizador. Ao olhar objetificador da natureza externa se reuniu o olhar disciplinador dos corpos - a natureza interna -, mesmo que seja o corpo universal da mulher-justiça. A luta *cultural* de hoje - posto que a ideia de uma cidadania ampla está momentaneamente suspensa - tem nessa disputa simbólica um palco para o grande enfrentamento. As sombras do passado não apenas permanecem hoje, como têm munição renovada e desinibida no acirramento social e político que a cidade de Curitiba tão bem representa.

Um grande indicador das mudanças em relação à percepção artística da natureza é o campo crítico aberto pela *Ecological art*, discutida pelo artigo "Ecossemântica do mundo da arte". À clareza dos pressupostos de objetividade que sustentaram as artes construtivas no século 20, e que mimetizavam o mundo do artifício, reagimos esteticamente segundo o embaralhamento contemporâneo entre sujeito e objeto, humanidade e natureza. Essa condição está sendo radicalizada pela consciência da emergência ecológica que vem a alterar esse significado - natureza - até recentemente apaziguado. Imperativos éticos deste momento crítico devem transformar a milenar relação arte-mundo; cabe indagar, nessa perspectiva, a permanência daquilo que se instituiu em torno de uma noção tão ampla quanto problemática: a própria arte e sua autonomia.

O insólito do momento pandêmico teve também um registro sensível no ensaio fotográfico "Gaiola 22". O enclausuramento se inverteu: a artista confinada observa pela janela os pássaros da cidade, livres, agudizando o contraste em relação ao confinamento. Inverte-se a compreensão de liberdade, outrora atribuída à ação humana em contraposição à inevitabilidade do que se entendia como mundo natural. O que é então a liberdade? O confinamento imposto abala tragicamente a onipotência humana, pois revela o que sempre esteve disponível para nossa fruição e prazer, esses pássaros urbanos que distraidamente ignoramos.

Completa esta edição o dossiê GPM - Grupo Museu/Patrimônio - que teve curadoria da professora Maria Cecília França Lourenço, sua editora-chefe. Os trabalhos apresentados enfeixam os temas propostos pela chamada da Revista com perspectivas conceituais em desenvolvimento pelo grupo em seus seminários e renovadas a cada tempo. Como já está claro neste percurso realizado pela *Revista ARA FAUUSP* desde o seu primeiro número, os temas propostos pretendem ampliar as perspectivas de análise, englobando diferentes formas de expressão, ao invés de circunscrevê-las em uma temática fechada. O "paradoxo" de Clarice pode e deve ser enfrentado de diferentes maneiras, e o dossiê com sucesso apresenta um painel intrigante de possibilidades, guiados pela liberdade crítica que é, afinal, o nosso propósito.

A leitura e a arte têm nos salvado. Essa é uma das novidades de nossa condição cada dia mais excepcional. Algo aí existe - e resiste - que persevera num sentido humano, muitas vezes desacreditado. Pode ser, isso também, mais uma ilusão. Mas não sabemos, mesmo porque, está em movimento, em disputa. Tentemos apreender o seu ritmo. Boa leitura a todos!

DOSSIÊ GMP





Paisagens humanas

Paisajes humanos

Human landscapes

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*

Resumo

Ensaio visual intitulado *Paisagens humanas*, trabalhos poéticos feitos com técnicas pictóricas aguadas que mostram um percurso investigativo-prático inspirado nas pessoas em situação de rua na cidade de São Paulo. Personagens tratadas como descarte, trapos e restos, alegada feiura que socialmente nos recusamos a encarar, desnudam a fragilidade e perversidade do sistema vigente. Os registros e criações propõem ao observador um tempo mais lento, ou outro ato, curiosidade e dedicação que permitam um passeio pela obra, um ver além, a fim de vislumbrar camadas e figuras, sintomas sociais que requerem reflexão e novas práticas. Transfigura-se a realidade horrível em realidade poética em convite ao pensamento e a ações em direção ao caminho inverso, à despersonalização e à quebra de ideias preconcebidas e pré-formuladas.

Palavras-chave: São Paulo. Paisagem. Sintomas sociais. Nanquim. Técnicas úmidas.

Resumen

Ensayo visual titulado *Paisajes humanos*, obras poéticas realizadas con técnicas pictóricas acuáticas que muestran un camino investigativo-práctico inspirado en la gente que vive en las calles de la ciudad de São Paulo. Personajes tratados como descarte, harapos y sobras, supuestas fealdades que socialmente nos negamos a enfrentar, exponen la fragilidad y perversidad del sistema actual. Los registros y creaciones proponen al espectador un tiempo más lento, u otro acto, curiosidad y dedicación que permiten un recorrido por la obra, una mirada más allá, para vislumbrar capas y figuras, síntomas sociales que requieren reflexión y nuevas prácticas. La horrible realidad se transfigura en realidad poética, invitando al pensamiento y a la acción hacia el camino opuesto, despersonalizando y rompiendo ideas preconcebidas y preformuladas.

Palavras-chave: São Paulo. Paisaje. Síntomas sociales. Nannim. Técnicas húmedas.

Abstract

Visual essay entitled *Human Landscapes*, poetic works made with watery pictorial techniques that show an investigative-practical path inspired by people living on the streets in the city of São Paulo. Characters treated as discard, rags and leftovers, alleged ugliness that we socially refuse to face, expose the fragility and perversity of the current system. The records and creations propose to the viewer a slower time, or another act, curiosity and dedication that allow a tour of the work, a look beyond, in order to glimpse layers and figures, social symptoms that require reflection and new practices. The horrible reality is transfigured into poetic reality, inviting thought and actions towards the opposite path, depersonalization and breaking down preconceived and pre-formulated ideas.

Palavras-chave: São Paulo. Landscape. Social Symptoms. Nankin Ink. Wet techniques.

CAMINHOS INVERSOS: REFLEXÕES POÉTICAS NA PANDEMIA

*As coisas jogadas fora
têm grande importância
— como um homem jogado fora*

*Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória*

As coisas sem importância são bens de poesia

Manoel de Barros, *Matéria de poesia*, 2019 [1974]

Apresento, neste ensaio visual, imagens poéticas originadas de conteúdos fotográficos desenvolvidos em minha pesquisa de pós-doutorado¹. Elaborou-se uma série, intitulada *Paisagem humana*, composta por pinturas em nanquim da cidade de São Paulo, nas quais pessoas marginalizadas socialmente, seus pertences e suas ações são os protagonistas. Trata-se de experimentações imagéticas cuja etapa anterior, fotográfica, foi mostrada em artigos precedentes, nas quais reitera-se a

¹ Pesquisa intitulada *Percursos: narrativas cotidianas da cidade*, supervisionada pela Profa. Dra. Titular Sênior Maria Cecília França Lourenço, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP).

potência da imagem na comunicação e transformação, muito além da exclusiva experiência estética, visto que forma e conteúdo mesclam-se indissociavelmente, como bem pontua o filósofo Georges Didi-Huberman em *Cascas* (2017).

Neste fazer, a envolver práticas e reflexões, procurou-se caminhar em muitas direções inversas. Se velocidade e excesso de produção/consumo/descarte são marcas da atualidade, na qual se debate a ideia de que o planeta entrou em nova era, por alguns denominada Antropoceno², eleger mulheres e homens "lentos"³, ou seja, mirar nas pessoas tratadas como resto social, personagens e pertences esparramados pelo chão como trapos⁴ descartáveis e contraproducentes – daí sua lentidão relativa – significa pensar o modelo dominante como algo mal-arrumado, além de uma estrutura agonizante, tanto em termos humanos quanto ecológicos (como se fosse possível se pensar numa ecologia da qual os seres humanos sejam excluídos) e eleger uma direção contrária como alternativa transfiguradora.

É testemunhar, apesar das belas construções arquitetônicas, das grandes obras de engenharia e avanços tecnológicos concebidos e materializados pela humanidade, um ciclo criador não sustentável, porque fluxo produtivo que engendra o descarte de milhares de pessoas tratadas como objetos desnecessários, excedentes, supérfluos.

² Nova era geológica, que sucede o Holoceno iniciado há cerca de 11 mil anos. O Antropoceno se inicia por volta de 1800, momento em que as mudanças globais, decorrentes da ação dos seres humanos sobre a Terra, teriam impactado permanentemente o planeta e causado desequilíbrios que podem ser fatais para a humanidade. Segundo filósofos, ativistas e lideranças que debatem a questão, como Bruno Latour (2020) e Ailton Krenak (2020), a reversão deste quadro dependeria de ações políticas nas mais variadas escalas (desde a individual até a global) que pudessem barrar a transformação profunda do meio-ambiente e a consequente destruição da vida humana sobre a Terra.

³ Segundo Milton Santos, a humanidade acreditou por séculos que "os homens mais velozes detinham a Inteligência do Mundo". Para o geógrafo, por outro lado, os homens lentos não podem seguir em fase com esse imaginário perverso, fabulações que aprisionam ricos e classes médias, porque dele foram excluídos. Ao escapar dessa armadilha, continua o autor, "são os pobres que, na cidade, mais fixamente olham para o futuro". (2017, p.324-5).

⁴ Ou *Lumpen*, como assinalado por Walter Benjamin tanto no texto *O narrador* quanto em outros ensaios em que fala dos colecionadores e narradores. Neste sentido, as fotografias tiradas da cidade e as imagens em nanquim na qual se desdobraram podem ser vistas como uma atividade de colecionar trapos e restos, de olhar para o que não se deseja, o que está deslocado, desalojado, deslegitimado.

Esse alegado lixo se torna, aqui, matéria de trabalho, tarefa que consiste em expressar diversos níveis imagéticos de significação em composições feitas com aquarela e/ou aguadas de nanquim, como se exporá mais adiante no ensaio.

O objetivo é apresentar nas páginas seguintes não apenas o resultado final obtido, mas o processo praticado para se chegar às imagens, desde a escolha, trabalho de síntese e interação com o acaso no pintar com técnicas aguadas. Prestigiar o encadeamento, procedimentos, implica seguir na direção inversa à valorização dos objetos finalizados, bem-acabados, polidos e bem-embalados para consumo rápido e descarte imediato. Filia-se à lentidão, ao deleite do percurso, atividade que está mais rara e dificultada há mais de um ano em função do combate à pandemia da Covid-19.

O enfrentamento global, mais acentuado e efetivo em alguns locais do que em outros, escancarou e aprofundou ainda mais as cisões sociais que já existiam no país, e particularmente em São Paulo, retratada nas fotos já publicadas e em outras arquivadas. Algumas delas, inclusive, foram feitas pouco antes do isolamento social iniciado na cidade em 13 de março de 2020. Quem antes podia circular mais livremente pela cidade, pessoas cuja possibilidade de cidadania é maior, portanto, foram, paradoxalmente, aquelas que puderam realizar praticamente todas as suas atividades de maneira remota.

No lado oposto dessa desequilibrada balança, muitas pessoas ficaram sem renda, sem comida para se alimentar e sem casa para morar, fazendo das calçadas, baixios de viadutos, praças e canteiros sua morada⁵. Tornaram-se paisagens cada vez mais frequentes na cidade. Embora continuem pouco vistas e pouco consideradas, seja

⁵ Sem dados estatísticos recentes, a percepção do aumento de pessoas em situação de rua é corroborado por projeções do pesquisador Marco Natalino (2020), do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), que fez uma análise baseada em dados do Cadastro Único e mostrou que entre setembro de 2012 e março de 2020 o número de pessoas em situação de rua no Brasil passou de cerca de 90 mil para mais de 220 mil. Esse crescimento deveu-se ao aumento do desemprego e da pobreza (no final de 2020 eram 13,4 milhões de brasileiros desempregados) e segundo ele se agravaria com a pandemia. Para o padre Júlio Lancelotti, coordenador da Pastoral do Povo de Rua da Arquidiocese de São Paulo, os números oficiais, que registravam cerca de 25 mil pessoas nesta situação na cidade de São Paulo em janeiro de 2020, estão abaixo do real e aqueles atendidos nos centros de convivência e atendimento mais que dobraram durante a pandemia (SATIE, 2021), com incremento sensível no número de mulheres e crianças nesse grupo. Reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* do dia 14 de abril de 2021 reitera que em janeiro de 2020 já havia mais de 30 mil pessoas nas ruas paulistanas. Também aponta para o aumento expressivo de mulheres, crianças e grupos familiares nesse universo anteriormente formado em mais de 80% por homens (MAIA, 2021).

por cegueira social ou pela menor circulação da rua, nem por isso são menos reais ou desimportantes.

Essas pessoas "descartadas" precisam ser vistas e avaliadas, em âmbito maior, como sintomas agudos de nossas (des)organizações econômico-sociais. É fundamental olhar para eles com especial atenção, pois dizem muito sobre o que somos enquanto coletividade, mas não queremos aceitar. O horror que nos causam não deve ser justificativa para ignorá-los, deixá-los de lado. Pelo contrário, olhar o horrível é necessário para que seja viável transfigurar o caminho de modo a inverter uma lógica perversa que se mantém alimentada por hábitos e práticas que apenas reiteram a lógica do lucro e do sucesso individual. Ou preferimos correr o risco de ver nascer em nossa boca as de raízes da escória dos versos do poeta?

O processo de trabalho me levou a construir imagens nas quais as figuras humanas se confundem com objetos, o chão, as caixas, os sacos e trapos de vestir... Mais do que paisagens a serem contempladas, são paisagens a serem descobertas, reveladas quando olhadas com mais vagar, com tempo e atenção, no sentido contrário ao consumo estetizado e imediatista, também diferente da contemplação extasiada de belezas naturais. Por meio de registros e criações proponho uma despersonalização, pois, ao deslocar o sentido original do tema, exigem o abandono do estado letárgico e anestesiado diante do incômodo dos sintomas – insistentes atos falhos, falsos equívocos emitidos descontroladamente que reaparecem quando não trabalhados – e do individualismo horrorizado que procura se distinguir – e assim eliminar – a desagradável realidade de outros seres humanos.

Procurei expressar os vários níveis de significação e temporalidade no processo de trabalho e nas camadas imagéticas de que são feitas as composições. Originadas do olhar fotográfico experimental que gerou imagens feitas no movimento do automóvel, os trabalhos poéticos operam com contrastes de claro/escuro, cheio/vazio e destacam-se pela economia de cores, em paleta muito reduzida, frequentemente monocromática enfatizando as paisagens retratadas, destacadas do fundo. Nas páginas a seguir são exibidas fotos e estudos iniciais e, na sequência, apresentam-se as imagens finais do projeto Paisagens Humanas.

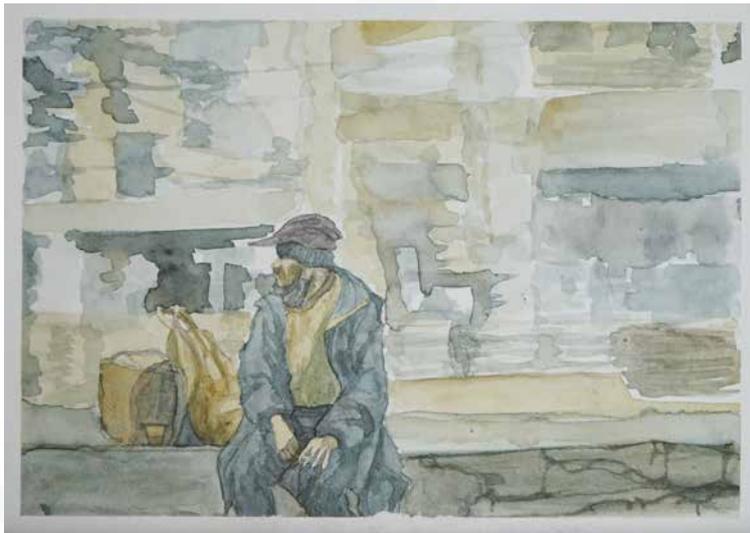


Foto original (alto) Av. Vital Brasil, 27 de agosto de 2020, foto da autora. Estudo 1 (centro) e Estudo 2 (embaixo), aquarela sobre papel Etival Aquarela 200g, A5.

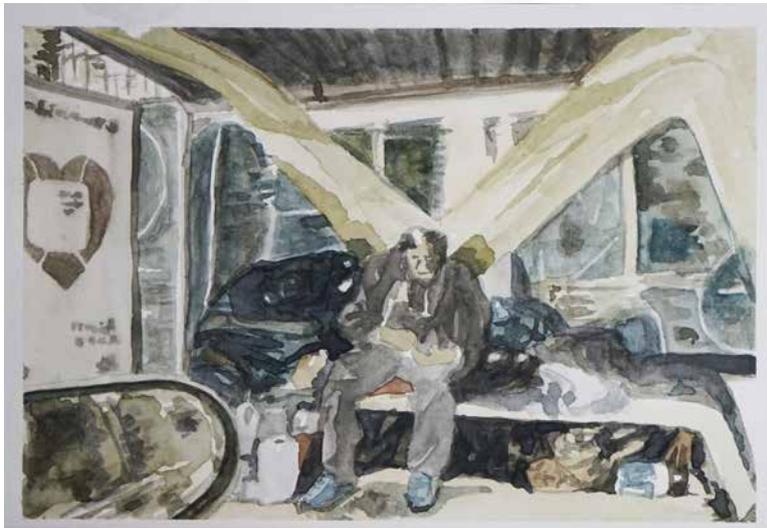


Foto original (alto) Av. dos Bandeirantes, 10 de Maio de 2020, foto da autora. Estudo 1 (centro) aquarela sobre papel Etival Aquarela 200g, A5. Estudo 2 (embaixo), nanquim sobre papel Canson desenho 180g, A5.



*Foto original (alto) Av. Ipiranga, 12 de Julho de 2020, foto da autora.
Estudo 1 (centro) e Estudo 2 (embaixo), nanquim sobre papel Etival Aquarela 200g. A5.*



Foto original (alto) Praça da República, 18 de Julho de 2020, foto da autora. Estudo 1 (centro) nanquim e caneta sobre papel Canson Aquarela 300g, A5. Estudo 2 (embaixo), nanquim e caneta sobre papel Canson Desenho 180g, A5.



*Foto original (alto) Heitor Pentead, 12 de Julho de 2020, foto da autora.
Estudo 1 (centro) e Estudo 2 (embaixo),
nanquim e caneta sobre papel Canson Desenho 180g, A5.*



Fotos originais Rua Cayowaá (alto), 12 de Julho de 2020;
Praça Ramos de Azevedo (centro), 18 de julho de 2020, fotos da autora; Estudo 1, nanquim e
caneta sobre Papel Canson Montval 300g, 18x25cm.



Foto original Rua Boa Vista (alto), 18 de julho de 2020, foto da autora. Estudo 1, nanquim e caneta sobre Papel Canson Aquarelle XL 300 g, A5.



*Paisagem Humana I, Aguadas de nanquim e caneta sobre
Papel Canson Aquarela 300g, A5, São Paulo, 2021.*



*Paisagem Humana II, Aguadas de nanquim e caneta sobre
Papel Etival Aquarela 200g, A5. São Paulo, 2021.*



*Paisagem Humana III, Aguadas de nanquim e caneta sobre
Papel Canson Aquarela 300g, A5. São Paulo, 2021.*



*Paisagem Humana IV, Aguadas de nanquim e caneta sobre
Papel Etival Aquarela 200g, A5. São Paulo, 2021.*



*Paisagem Humana V, Aguadas de nanquim e caneta sobre
Papel Canson Aquarelle XL 300g, A5. São Paulo, 2021.*



*Paisagem Humana VI, Aguadas de nanquim e caneta sobre
Papel Canson Aquarela 300g, A5, São Paulo, 2021.*



*Paisagem Humana VII, Aguadas de nanqim e caneta sobre
Papel Canson Aquarelle XL 300g, A5. São Paulo, 2021.*



*Paisagem Humana VIII, Aguadas de nanquim e caneta sobre
Papel Canson Aquarelle XL 300g, A5. São Paulo, 2021.*

CONCLUSÃO

O objetivo desse ensaio foi dar início a um novo caminho (caminho inverso?) no trato da indiferença social, por meio do olhar-ver. Ao mesmo tempo, apontar novas direções de pesquisa, nas quais a prática artística e a reflexão teórica tenham igual importância, e retomar ações que foram deixadas ao longo de minha trajetória. Essa direção contrária que se abre, na verdade, é um olhar para o futuro com vagar, mas também com persistência, de modo que seja possível não só vislumbrar possibilidades, mas construí-las sobre novas bases.

Objetos artísticos plásticos manifestam conteúdos que partem da visualidade e podem se desdobrar em muitas leituras, interpretações e conhecimento das realidades dadas. Do ponto de vista da proposta do trabalho aqui exposto, busquei comunicar com sutileza o complexo e difícil tema abordado, além de provocar o observador a reagir com posturas ativas e exploratórias. Resulta um elogio à poética que a lentidão enseja, uma busca de novos arranjos dessa complexidade material/imaterial, que é o espaço, nos quais também sejam contemplados conhecimentos sensíveis, menos racionalizados e ilusoriamente objetivos, reposicionando o pensamento crítico e o conhecimento acumulado pela humanidade sem, em nenhum momento, negligenciá-los ou negá-los.

REFERÊNCIAS CITADAS

- BARROS, Manoel. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Obras escolhidas*. Vol 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- DIDI-HUBERMAN. *Cascas*. São Paulo: 34, 2017.
- LATOUR, Bruno. Imaginando gestos que barrem o retorno ao consumismo e à produção insustentável pré-pandemia. *ClimaInfo*, 03 abr. 2020. Disponível em: <https://climainfo.org.br/2020/04/02/barrar-producao-insustentavel-e-onsumismo/> Acesso: 06 mai. 2020.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.
- MAIA, Dhiego. Prefeitura de São Paulo antecipa censo de sem-teto por causa da pandemia. *Folha de S. Paulo*, 14 abr. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/04/prefeitura-de-sao-paulo-antecipa-censo-de-sem-teto-por-cao-da-pandemia.shtml>. Acesso em: 9 mai. 2021.
- NATALINO, Marco. *Estimativa da população em situação de rua no Brasil* (setembro de 2012 a março de 2020). Brasília: Ipea, 2020. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/200612_nt_disoc_n_73.pdf Acesso em: 10 mai.2021.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2017.
- SATIE, Anna. Mais mulheres e crianças engrossam população de rua, diz padre Julio Lancelotti. *CNN Brasil*. 13 jan 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/01/13/especialistas-veem-aumento-de-populacao-de-rua-mas-nao-ha-dados-oficiais> Acessado em: 10 mai. 2021.



**Camadas de tempo e espaço no
painel de azulejaria *Kilomètre 47*, de
Maria Helena Vieira da Silva**

***Capas de tiempo y espacio en el
panel de azulejos Kilomètre 47, de
Maria Helena Vieira da Silva***

***Layers of time and space on the Kilomètre 47
tile panel, by Maria Helena Vieira da Silva***

Helio Herbst
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Brasil
helioherbst@gmail.com

Resumo

Nos anos de exílio, em 1943, a artista luso-francesa Maria Helena Vieira da Silva elaborou um painel de azulejaria para o refeitório de um novo campus universitário, situado no quilômetro 47 da rodovia Rio-São Paulo, no antigo distrito de Seropédica. O presente artigo pretende examinar, sob o amparo do conceito benjaminiano de experiência (*Erfahrung*), as narrativas evocadas pelas temporalidades não-lineares e pelas espacialidades inscritas nesta obra. Sob tal enfoque, o painel *Kilomètre 47* pode ser visto como uma homenagem ao trabalho no campo, uma ode à simplicidade, um tributo à mulher, uma deferência às tradições lusitanas. Mas também pode ser interpretado como o reencontro da artista consigo mesma, ou ainda, como uma introjção pessoal que vislumbra uma dimensão coletiva, a um só tempo poética e potencialmente transformadora.

Palavras-Chave: Azulejo. Arte. Narrativa. Tradição. Identidade.

Resumen

En los años del exilio, en 1943, la artista franco-portuguesa Maria Helena Vieira da Silva preparó un panel de azulejos para el restaurante de un nuevo campus universitario, ubicado en el kilómetro 47 de la carretera Río-São Paulo, en el antiguo distrito de Seropédica. Este artículo pretende examinar, apoyándose en el concepto de experiencia de Benjamin (*Erfahrung*), las narrativas evocadas por las temporalidades no lineales y las espacialidades inscritas en esta obra. Bajo tal enfoque, el panel *Kilomètre 47* puede verse como un homenaje al trabajo campesino, una oda a la sencillez, un homenaje a la mujer, una deferencia a las tradiciones lusitanas. Pero también se puede interpretar como el reencuentro de la artista consigo misma, o como una introyección personal que vislumbra una dimensión colectiva, al mismo tiempo poética y potencialmente transformadora.

Palabras-Clave: Azulejo. Art. Narrativa. Tradición. Identidad.

Abstract

In the years of exile, in 1943, the Portuguese French artist Maria Helena Vieira da Silva prepared a tile panel for the cafeteria of a new university campus, located at kilometre 47 of the Rio-São Paulo highway, in the old district of Seropédica. This article intends to examine, under the support of the Benjamin concept of experience (*Erfahrung*), the narratives evoked by nonlinear temporalities and the specialities inscribed on the *Kilomètre 47* tile panel. Under such approach, the work can be seen as a tribute to work in the field, as an ode to simplicity, as a tribute to women, as a deference to Lusitanian traditions. But it can also be interpreted as the artist's reunion with herself, or as an introjection that envisions a collective dimension, at the same time poetic and potentially transformative.

Keywords: Tile. Art Narrative. Tradition. Identity.

INTRODUÇÃO

Em 1943, Maria Helena Vieira da Silva concebeu e executou um painel de azulejaria, denominado *Kilomètre 47*¹, para o refeitório estudantil do Centro Nacional de Estudos e Pesquisas Agronômicas (CNEPA). A instituição, criada durante o Estado Novo varguista, constitui o núcleo embrionário da Universidade Rural, fundada em 30 de dezembro de 1943 pelo Decreto-Lei 6.155².

A encomenda, feita por indicação da amiga Cecília Meireles, esposa de Heitor Grillo, diretor geral do CNEPA, constitui uma obra singular na trajetória de Vieira da Silva.

¹ O presente artigo demarca uma etapa da investigação de pós-doutorado “Na espessura do plano: as narrativas plasmadas pelos painéis de azulejaria concebidos por Vieira da Silva para o refeitório da Universidade Rural”, em desenvolvimento no Grupo Museu Patrimônio, na FAU/USP, sob supervisão da professora Maria Cecília França Lourenço, com etapa de investigação realizada em Lisboa, como pesquisador visitante no DINÂMIA’CET ISCTE-IUL, sob orientação da professora Paula André.

² A origem da universidade remonta a 1910, com a abertura da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária (ESAMV), por meio do Decreto-Lei 8.319, publicado em 20 de outubro de 1910. O labrântico processo de criação da Universidade Rural pode ser consultado em: ARAUJO, Regina Célia Lopes. *A universidade no contexto urbano: as representações presentes na relação socioespacial entre a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e a cidade de Seropédica*. 2011. Tese de Doutorado. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Tal importância se expressa pela possibilidade de contato com procedimentos técnicos até então inexplorados, contribuindo para recapitular as tradições da sua terra natal³. O painel possui oito partes distribuídas em uma parede de aproximadamente 16 x 4,40 metros, organizadas a partir de um quadro central que apresenta uma laranjeira carregada de frutos e, sob sua copa, duas camponesas simetricamente dispostas em relação ao tronco da árvore.

Levando-se em conta a materialidade e a estrutura compositiva do objeto de estudo, o presente artigo pretende examinar, sob o amparo do conceito benjaminiano de experiência (*Erfahrung*), as narrativas estimuladas pelo painel, de modo a evocar temporalidades não-lineares e espacialidades fragmentadas. Analisada sob esse prisma, a encomenda torna-se aberta a múltiplas interpretações, nas quais o saber provém do acúmulo de experiências pessoais e coletivas.

VIEIRA DA SILVA NO BRASIL, UMA CONTINGÊNCIA NECESSÁRIA

Maria Helena Vieira da Silva nasceu em 1908 na cidade de Lisboa e desde cedo manifestou interesse pelas artes visuais. Com apoio da família, mudou-se para Paris em 1928. Na capital francesa frequentou a *Académie de La Grande Chaumière*, em que conheceu Arpad Szenes, húngaro de ascendência judaica, com quem se casou em 1930, perdendo a nacionalidade portuguesa, por imposição do Código Civil então vigente. (CESARINY, 2008, p. 51-53)

Em 1939, temendo uma iminente invasão das tropas do nazi-fascismo alemão, partiram para Lisboa, com a expectativa de Maria Helena recuperar a cidadania perdida e Arpad naturalizar-se português. Diante da dupla negativa e da persistente sensação de desamparo, o casal decidiu se refugiar no Rio de Janeiro, sendo a escolha contingencial, decorrente da existência de alguns contatos na cidade e de algumas facilidades para a obtenção de vistos na embaixada brasileira em Lisboa.

³ Conforme sentença Vieira da Silva. os azulejos, admirados desde a infância, estão sempre “prontos a reaparecer” em sua obra plástica, “em passo de dança, escapulindo-se e esvoaçando... velozes, num golpe de asa”. (VIEIRA DA SILVA. In: WEELEN, Guy. *O azulejo*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1992, n.p.)

Em 1940, depois de uma estada de seis meses em Copacabana, mudaram-se para a pensão das russas, no Flamengo, por indicação do também residente Murilo Mendes. (LAMEGO, 2007, p. 60) Dali se transferiram para o Hotel Internacional, em Santa Teresa, naquela altura transformado em Pensão Internacional, opção econômica para exilados ou recém-chegados à cidade, a exemplo de Antônio Botto, poeta português; Carlos Scliar, pintor gaúcho; Jacques Van de Beuque, arquiteto belga; e Rubem Navarra, crítico de arte paraibano (MORAIS, 1986).

O local rapidamente se tornou em ponto de encontro alternativo aos saraus realizados na casa de Aníbal Machado, em Ipanema, e aos debates dos cafés Amarelinho e Vermelhinho, na Cinelândia⁴. Circularam pela Pensão Internacional os pintores Athos Bulcão, Carlos Scliar, Djanira e Milton Dacosta e os poetas Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Murilo Mendes (PAULA, 1994-1995, p. 273).

Sem recorrer aos préstimos de pintores de maior evidência naqueles anos, notadamente Cândido Portinari, Arpad e Maria Helena conquistaram reconhecimento no ambiente artístico brasileiro, ainda refratário aos preceitos da pintura não-figurativa. Juntos participaram do 48º Salão Nacional de Belas Artes (1942), de uma mostra de ilustrações da publicação *Contos do Mundo: os russos – antigos e modernos* (1944), realizada na sede nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e de uma exposição no Palácio das Artes (1946), em Belo Horizonte. Arpad realizou uma individual (1946) na sede nacional do IAB; Vieira da Silva expôs individualmente no Museu Nacional de Belas Artes (1942) e na Galeria Askanazy (1944), no centro do Rio de Janeiro. (MORAIS, 1986)

A relação dos contatos e exposições não é fortuita, mas indicativa de um considerável esforço para se manter o ritmo de produção da temporada parisiense. Afastados da pátria de escolha nos altos de Santa Teresa, nas ruínas de um empreendimento hoteleiro outrora sofisticado, Arpad e Maria Helena encontraram motivos para resistir e seguir adiante, apesar das incertezas em relação ao futuro.

⁴ De acordo com o depoimento da artista France Dupaty, “todo o mundo” frequentava o Bar Vermelhinho, “menos o Arpad e Maria Helena. Esta achava que as pessoas, no Brasil, não eram sérias”. (DUPATY. In: MORAES, 1986, n.p.)

Em paralelo à rotina do ateliê, Arpad montou um curso de pintura sem imaginar que chegaria a receber “mais de duzentos alunos”⁵. As despesas do casal eram parcialmente supridas com a realização de ilustrações, sendo particularmente relevantes os trabalhos realizados para publicações de Cecília Meireles e Murilo Mendes, ampliando o espectro dos debates em torno do raciocínio construtivo.



Figura 1. Eros Martim Gonçalves, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Carlos Scliar, Alcides Rocha Miranda, Roberto Burle Marx e Augusto Rodrigues na inauguração de coletiva realizada na sede nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil, 1944. Autoria desconhecida.

Fonte: revista *Leitura*, maio 1944.

Também por intermédio de Cecília Meireles, Arpad realizou uma série de retratos para compor a sala da reitoria, situada no Pavilhão das Academias, e Vieira da Silva executou o painel de azulejaria *Kilomètre 47*, instalado no refeitório estudantil do novo campus universitário. Apesar da ajuda, o casal encontrava dificuldades para driblar a escassez de recursos, esforçando-se para suportar o isolamento e a tensão dos anos de guerra em um país estrangeiro. Nas palavras da própria artista, o exílio no Brasil foi fascinante, mas profundamente doloroso:

⁵ Almir Mavignier, Bela Kennedy, Frank Schaeffer e Genaro Vidal, entre muitos outros, frequentaram as aulas ministradas por Arpad Szenes no ateliê Silvestre, conforme indica Frederico Moraes em *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. (MORAIS, 1995, p. 200)

Ninguém comprava nada àquela época no Brasil. [...] Por um lado, penso que foi uma sorte que as pessoas ricas não nos procurassem para comprar quadros. Tivéssemos caído nas graças dos grã-finos e não teríamos tido aquela vida contemplativa. Mas, claro, era muito bonita porque acabou, porque foi angustiante para nós. Sentíamos tudo muito frágil. [...] Vivíamos assim como uma borboleta (VIEIRA DA SILVA. In: MORAIS, 1986, n.p.)

Em fevereiro de 1947, Maria Helena regressou a Paris. Quatro meses depois, Arpad seguiu o mesmo rumo. Nunca mais retornaram ao Brasil, mas as lembranças de um tempo de dificuldades, de perdas, mas também de conquistas, permaneceram latentes. A memória desconhece a ordem linear do tempo. E não prescreve.

UM PASSEIO PELAS CAMADAS DO PAINEL *KILOMÈTRE 47*

Em 1938, por determinação de Fernando Costa, ministro da Agricultura, e anuência do presidente Getúlio Vargas, foi iniciada a implantação do Centro Nacional de Estudos e Pesquisas Agronômicas (CNEPA) em uma gleba de 1.024 alqueires cuja existência remonta à expansão e transformação da sesmaria de Cristóvão Monteiro na Imperial Fazenda de Santa Cruz, configurando um latifúndio que se estendia de Mangaratiba a Vassouras⁶. A fração do terreno correspondente ao campus situava-se no distrito de Seropédica, naquela altura pertencente ao município de Itaguaí, no quilômetro 47 da antiga rodovia Rio-São Paulo, a cerca de setenta e cinco quilômetros do Rio de Janeiro, Capital Federal.

Em 1943, cinco anos depois do lançamento da pedra fundamental, Arpad e Maria Helena foram contratados para conceber trabalhos artísticos para a nascente universidade. De acordo com o parecer do conselheiro Gerardo Mello Mourão, incluído no relatório que sustenta o processo de tombamento, em nível estadual, das edificações do núcleo embrionário do campus, incluindo-se a obra de Vieira da Silva,

⁶ A propriedade também pertenceu à Companhia de Jesus, em grande medida responsável pelo processo ocupação e expansão territorial. Para maiores informações, sugerimos a consulta de: PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. Práticas de saúde, doenças e sociabilidade escrava na Imperial Fazenda de Santa Cruz, da segunda metade do século XIX. *Histórica* – Revista do Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, n. 35, 2009.

a ideia e os recursos necessários para a instalação do painel devem ser creditados ao senador e colecionador de azulejos Antônio de Barros Carvalho⁷.

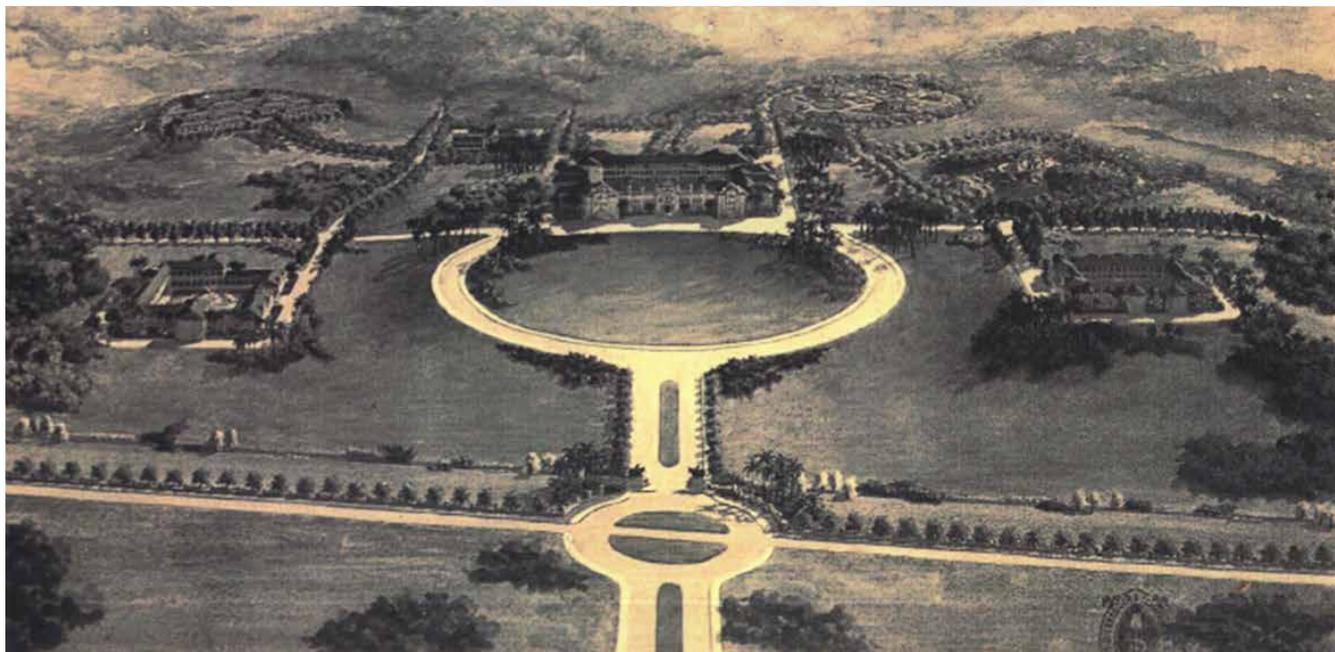


Figura 2. Concepção do projeto, s/d. Autoria desconhecida.
Fonte: MONTEIRO et. al. 1998, n. p.

O *core* da universidade é conformado por três pavilhões dispostos simetricamente em torno de uma grande esplanada gramada que transforma o deslocamento pela via de ingresso no campus em um espetáculo de forte impacto visual. Cada um desses pavilhões possui portada de entrada centralizada, planta quadrada e circulação em torno de pátios internos assemelhados a claustros, circundados por galerias sobrepostas e arqueadas. As coberturas, em telhado aparente, são adornadas com pináculos e frontões com volutas.

O refeitório, local de instalação do painel *Kilomètre 47*, situa-se cerca de quinhentos metros da reitoria, no prédio de acesso ao Setor de Alojamentos, cujo projeto

7 O parecer de Mourão sobre o tombamento do núcleo embrionário do campus da Universidade Rural encontra-se anexado em: MONTEIRO M.C.; MATTOS, R.P. de; BIASE, T. de; FERRAZ, G.M. dos S. *Inventário de bens imóveis* – ficha sumária da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Km 47 da Rodovia BR-465, antiga estrada Rio/São Paulo. Proc.: E-18/001540/98. Rio de Janeiro: INEPAC, 1998.

arquitetônico é assinado pelo engenheiro-arquiteto Eduardo da Veiga Soares. O edifício, também conhecido como o Prédio da Cooperativa dos Alunos da Universidade Rural (CAUR) ou o Prédio do Diretório Central do Estudantes (DCE), caracteriza-se pela composição não simétrica de volumes e por uma certa simplificação dos elementos ornamentais, se comparado com a sede administrativa.



Figura 3: Prédio da CAUR, s/d. Autoria desconhecida.
Fonte: portal Arquivo Nacional



Figura 4: Vista aérea do campus, 2021.
Fonte: Google Earth, modificada pelo autor

O painel, instalado em uma das laterais do refeitório, subdivide-se em oito partes visualmente estruturadas pelo quadro central e por dois módulos simétricos de acentuada verticalidade, conectados na base por uma fiada de azulejos, que funciona como rodapé. Tal embasamento se prolonga para as outras paredes do salão e contorna todas as portas-balcão e janelas, de modo a criar uma expansão visual que envolve o ambiente, de modo a conferir uma completa integração da obra com o projeto arquitetônico.

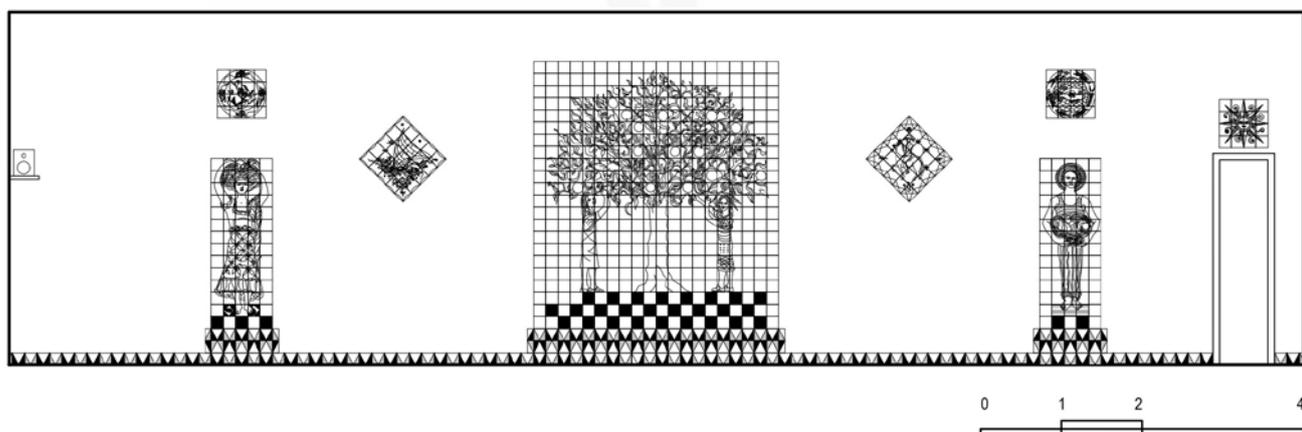


Figura 5. Elevação do painel, elaborada a partir de registros fotográficos.
 Fonte: desenho Renan Santana, bolsista PIBIC, 2021



Figura 6: Panorama do conjunto em março de 2021. A imagem registra a atual etapa dos trabalhos de conservação do painel. Ressalte-se que, dos oito quadros que compõem o painel, cinco já foram restaurados e assentados e três aguardam recolocação
 Fonte: foto do autor, 2021

Múltiplas estratégias poderiam ser usadas para descrever o painel. No presente artigo, optamos por analisar suas oito partes em ordem não sequencial, de tal modo a contemplar o todo a partir de sugestões lançadas pelos diferentes quadros, libertando o olhar para admirar cada peça isoladamente, ao mesmo tempo que em tal exercício se observa o conjunto por diferentes aproximações, sempre a partir de algum elemento presente ou evocado pela obra. Tentaremos esboçar uma análise articulada com um método de composição que recorre a recortes e saltos para articular imagens dialéticas, situadas no limiar entre o consciente e o inconsciente, suspensas em um tempo de reflexão, no qual o passado se anuncia em lampejos, formando constelações. Nas palavras de Benjamin,

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. (BENJAMIN, 2006, p. 504)

Nesta deambulação de inspiração benjaminiana, podemos imaginar as reflexões de um estudante-flâneur que percorre a via monumental de acesso do campus recém-inaugurado, no final dos anos 1940. Num primeiro momento ele se depara com a magnitude do Pavilhão das Academias e depois ingressa nas vias secundárias do campus. Imeroso em atmosfera mais afeita com a sua própria escala, avista no topo de uma pequena colina o Prédio da CAUR, cuja horizontalidade integra-se mais facilmente com a paisagem circundante.

Para entrar no edifício, serve-se de uma escadaria que demarca o corpo central da composição e organiza duas linhas de percursos, perpendiculares entre si: a primeira conduz aos pavilhões de alojamento, distribuídos alternadamente ao longo de uma marquise que prolonga o eixo central do prédio em direção ao centro desportivo; os outros dois trajetos se inscrevem em uma circulação coberta que faceia a fachada principal. Em uma das direções o estudante acessa uma barbearia e uma ampla lanchonete; na outra situam-se o refeitório e uma sala de convivência.



*Figura 7: A colheita – quadro central do painel, 2021
Fonte: composição a partir de fotos do autor*

Ao ingressar no restaurante, nosso observador se depara com um painel de azulejos decomposto em partes, mas provavelmente seu olhar recaia no quadro central, que constitui o elemento principal da composição. O módulo possui 440 azulejos distribuídos em 22 fiadas de 20 unidades alinhadas horizontalmente, gerando um campo retangular de 303,8 x 334,2 centímetros, sendo o eixo central coincidente com a metade da largura da parede que lhe dá suporte. O quadro não é emoldurado

por frisos (frações retangulares de azulejos), cercaduras (moldura formada por um azulejo inteiro) ou barras (obtidas por duas fiadas de azulejos)⁸. Nas laterais e na aresta superior, exibe uma laranjeira carregada de frutos e, sob sua copa, duas camponesas simetricamente dispostas à esquerda e à direita do tronco, não por acaso posicionado no eixo central da composição.

A silhueta retilínea dos corpos, muito além de aludir à verticalidade do tronco, estabelece um importante elo entre a barra inferior, composta por um tabuleiro de quadrados, em contraste cromático positivo e negativo, e a copa da laranjeira, conferindo-lhe maior estabilidade. A massa compacta da copa – preenchida por galhos, folhagens, flores, frutos e insetos perceptíveis a curta distância – cria um semicírculo reconhecível a partir de uma certa distância, contribuindo para aproximar os conteúdos figurados ao tabuleiro do embasamento, que se assemelha a um enxaquetado⁹ de losangos e quadrados, organizados em faixas.

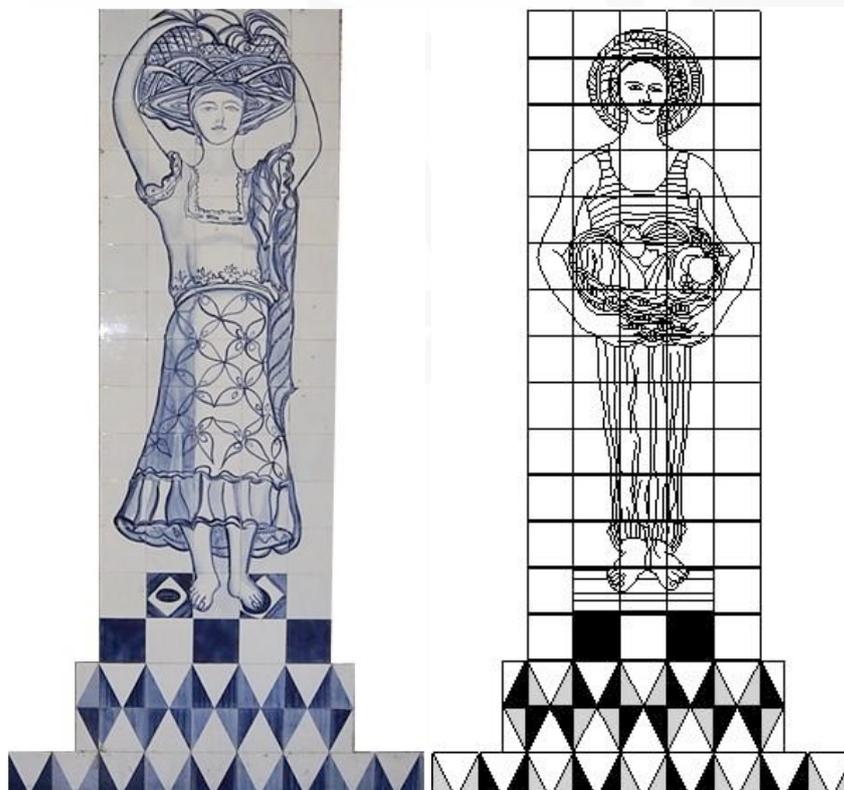
Imediatamente depois de contemplar a cena principal, o estudante é provavelmente atraído pelas personagens inscritas em dois quadros posicionados à esquerda e à direita do módulo central. Ambas são caracterizadas como camponesas que, orgulhosamente, exibem os frutos do seu trabalho. A figura feminina encontra-se à esquerda e suporta sobre a cabeça um cesto carregado de abacaxis. A masculina ocupa um quadro posicionado à direita da laranjeira e exibe um cesto carregado de frutas e vegetais.

Ambos os quadros são compostos por 70 azulejos distribuídos em 14 fiadas de cinco unidades alinhadas horizontalmente, configurando um campo retangular de 75,8 x 212,6 centímetros não delimitado nas laterais e na porção superior por frisos, cercaduras ou barras. A sensação de verticalidade é reforçada, na figura masculina,

⁸ Segundo definições propostas por Mário Barata (1955, p. 23) a partir da nomenclatura concebida por João Miguel dos Santos Simões, valendo-se da tradição azulejar lusitana. Para maiores informações, consultar: BARATA, Mário. *Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Commercio, 1955.

⁹ Enxaquetados: “composições geométricas compósitas, derivadas do xadrez, usadas em Portugal no século XVI e na primeira metade do século XVII”. MECO, José. Glossário. *Oceanos*, Lisboa, n. 36/37, p. 272, out. 1998 – mar. 1999.

pela estampa da calça listrada; na figura feminina pelo traçado longilíneo do tronco e pela inserção de um xale que pende sobre o seu ombro.



Figuras 8 e 9: Figuras de convite, 2021
Fontes: foto do autor e desenho Renan Santana

O camponês comprime contra o próprio ventre os resultados de uma jornada de trabalho. O equilíbrio do cesto de abacaxis é garantido pela suspensão arqueada dos braços da agricultora, cuja sinuosidade remete ao formato circular do medalhão a ela sobreposto. O agricultor parece se assentar sobre uma espécie de pódio, elevando-se do plano do piso. A camponesa se apruma sobre um tabuleiro geométrico de quadrados, círculos e losangos, ora em tons de azul escuro, ora em tons de branco, que conformam uma barra alusiva à bandeira brasileira em dois de seus azulejos.

As dimensões de ambas as personagens, muito próximas da escala natural dos visitantes do refeitório, parecem aludir às antigas figuras de convite, usadas com frequência na azulejaria portuguesa do século XVIII (ARRUDA, 1993). Tal como sugere a própria denominação do termo, a inserção destas figuras humanas pode ser

interpretada, talvez até pelo nosso interlocutor imaginário, como um atrativo para o ingresso de quem se desloca na circulação avarandada defronte ao refeitório.

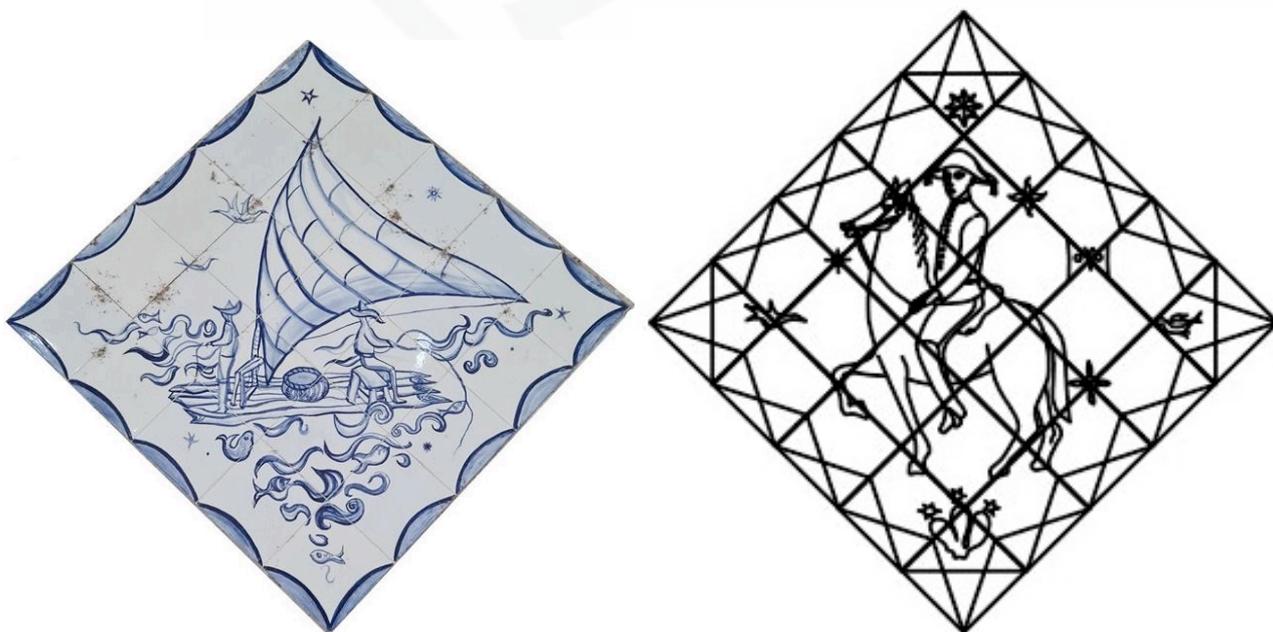
Mais acima dos braços arqueados da camponesa se inscreve um quadro assemelhado a um medalhão, composto por dezesseis azulejos que formam um quadrado de 60,6 x 60,6 centímetros. Neste campo é inscrita uma moldura circular decorada com flores e folhas em diversas tonalidades de azul, que contrastam com o fundo branco. Tais elementos, agrupados em quatro grupos, estruturam uma subdivisão da cena em duas partes, contribuindo para destacar o tema principal – no caso dois papagaios assentados em um galho.

Pode-se imaginar a simultânea ou imediata atração do olhar do nosso interlocutor para o quadro sobreposto à figura do camponês, disposto em correlação simétrica em relação ao medalhão anteriormente descrito. Neste módulo de iguais dimensões se inscreve uma moldura circular que exhibe seis peixes em movimentação contínua, com fundo pintado em tonalidades aquareladas de azul. O interior do medalhão exalta um único peixe, cuja simbologia remete à ideia de abundância, vida e fertilidade, sobreposto a um grafismo de linhas sinuosas que sugerem escamas, ou ondulações do mar.



Figuras 10 e 11: Medalhões aves e peixes, 2021
Fonte: fotos do autor

O universo marítimo transporta nosso observador para um campo assentado diagonalmente entre a figura da camponesa e o quadro central. O campo aqui se configura em 25 azulejos que criam um quadrado de 75,8 centímetros de lado, emoldurado internamente por uma borda ondulada semelhante a um friso. Neste campo são apresentados dois pescadores em uma embarcação rudimentar, similar às jangadas de troncos usadas no nordeste brasileiro. A vela em tecido constitui o principal elemento da cena, que também exhibe estrelas, aves, peixes e o perfil sinuoso das ondas do oceano, em arabescos, formando um triângulo isósceles cujo vértice se volta para baixo, em direção oposta ao sentido ascendente da vela.



Figuras 12 e 13: Jangadeiros e cangaceiro, 2021
 Fontes: foto do autor e desenho Renan Santana

Com igual formato e disposição simétrica equivalente em relação ao quadro central se apresenta mais um módulo assentado em diagonal, que novamente exalta o ambiente rural nordestino. Desta vez a cena é emoldurada internamente por linhas retilíneas entrecruzadas, colocando em destaque a figura de um cavaleiro ladeado por folhagens, pássaros e por uma borboleta, cuja geometrização contrasta com o desenho de uma outra borboleta presente entre as folhagens da laranjeira do

módulo central. A inserção de um chapéu de couro sobre a cabeça do paladino e dos cactos em flor sob os pés do cavalo convocam a imaginação do nosso visitante para um cenário mais árido, provavelmente inspirado no semiárido brasileiro.

Por fim, o olhar do nosso interlocutor volta-se para apreciar uma rosa dos ventos antropomorfizada, inserida em um quadro não limitado por frisos, cercaduras ou barras. A peça, assentada acima da porta de acesso ao salão, é constituída por dezesseis azulejos que formam um quadrado de 60,6 x 60,6 centímetros. A composição se organiza em duas partes interdependentes. A primeira delas ocupa o centro geométrico do campo e corresponde à sugestão esquematizada de um rosto humano, com sobrancelhas, pálpebras, olhos e boca.



Figura 14: Rosa dos ventos
Fonte: desenho Renan Santana, 2021

Em torno deste círculo são inscritos oito triângulos isósceles que indicam os pontos cardeais – Norte (N), Sul (S), Leste (L) e Oeste (W) e os pontos colaterais – Nordeste (NE), Sudeste (SE), Sudoeste (SW), Noroeste (NW). Entre os pontos cardeais e colaterais são acrescentados arabescos que, muito além de aludir a raios solares, dialogam com os grafismos apresentados em outras partes do painel. Tal percepção de unidade é certamente favorecida pela disposição simétrica dos quadros e pelo ritmo das pinceladas que criam flores, folhas, galhos, ondas, tecidos, rendas e estampas.

O tratamento cromático também contribui para harmonizar o conjunto. Nelas nosso interlocutor identifica algumas tonalidades de branco usadas no fundo da composição, além das diversas intensidades de azul obtidas a partir da diluição do pigmento produzido à base de cobalto, o que simbolicamente remete ao padrão monocromático da azulejaria portuguesa dos séculos XVII e XVIII. (BARATA, 1955).

Ainda que o nosso observador não se aperceba de uma possível correlação entre a obra e as técnicas da azulejaria lusitana e desconheça as origens da autora do painel, seu olhar é convidado a deambular por diferentes paisagens, “reais” ou de “sonhos”, conhecidas ou idealizadas. De algum modo, sua jornada estabelece paralelos com uma descrição feita por Cecília Meireles a partir uma visita à exposição de Vieira da Silva na Galeria Askanazy:

Fiz um prodigioso passeio por entre os quadros de Maria Helena. Não havia ninguém, por muito que o lugar convidasse com tantas sugestões. Mas nós sabemos que os homens andam tão transtornados! (...) Não haveria melhor ambiente para os quadros de Maria Helena, que têm todas as virtudes líricas: são íntimos e discretos e falam com vozes familiares que, segundo o ouvinte, podem ser ternos, graves, tremendos, sobrenaturais. (...) Passei por cidade garrida com azuis alegres, janelinhas de festa, grades, sacadas, pórticos, fontes – quem não vê que anda aqui Portugal com sua graça de pormenores? E quem não ouve sua cantiga de sol e mar, e toda a ternura minuciosa de seu povo? Vi os laranjais da Nau Catarineta e as sereias de Camões nadando em si mesmas, nas ondas de seus cabelos, nas ondas de seu corpo, – ondas, ondas – nadando no tempo, e assim reduzidas a tão puro movimento que estavam em toda parte sem mudarem de lugar. E na verdade já não estavam: eram. Porque em toda esta pintura nada é de estar, mas tudo é de ser. (MEIRELES, 1944, p. 4)

NAVEGAR, RESISTIR, AFIRMAR-SE

No final dos anos 1930, Arpad e Maria Helena trilhavam com desenvoltura pela cena parisiense. Os anos de aprendizado na *Académie de La Grande Chaumière*, somados aos ensinamentos de Charles Dufresne e Fernand Léger, entre outros artistas, confirmaram as apostas depositadas pelos jovens ao deixar Budapeste e Lisboa em 1928.

Na capital francesa, não encontraram dificuldades para se integrar no meio intelectual, discutindo arte e política com um grupo de comunistas, “*Amis du monde*”, liderado pelo escritor Henri Barbusse. Mas o reconhecimento do talento artístico não foi imediato: “No início da nossa vida de pintor, qualquer pessoa sensata teria sentenciado que caminhávamos para a catástrofe. Raros são os que têm a capacidade de acreditar no êxito”. (VIEIRA DA SILVA. In: PHILIPPE, 1995, p. 46).

Em 1931, participaram do “*Salon des Surindépendants*” e pouco depois conheceram a galerista Jeanne Bucher, que editou o livro infantil *Ko et Ko, les deux esquimaux*, ilustrado por Vieira da Silva em 1933, recusado por um grande editor (PHILIPPE, 1994, p. 27-28). O lançamento da publicação foi acompanhado pela exibição dos guaches originais na galeria, onde a artista voltaria a expor em 1937, sinalizando o avanço de uma trajetória promissora.

Em 1939, Arpad expôs individualmente na Galeria Jeanne Bucher, a quem havia confiado os cuidados do ateliê e das obras do casal durante uma temporada em Lisboa, sem data prevista de retorno¹⁰. Na capital portuguesa, supostamente protegida das ameaças da guerra, Vieira da Silva elaborou uma proposta, por fim recusada, de uma obra artística para a Exposição do Mundo Português, organizada para celebrar as conquistas do mandatário António Salazar. Diante do abismo entre as concepções de arte e mundo, parecia não haver alternativas a não ser marchar para o Brasil que, paradoxalmente, encontrava-se em plena ditadura estadonovista.

A passagem pelo Rio de Janeiro deixou marcas profundas – isolamento, medo, depressão – e poucos registros em primeira pessoa. Entre eles se inscrevem os depoimentos de Vieira da Silva documentados no catálogo da mostra *Tempos de Guerra* (1986), organizada por Frederico Moraes, e as entrevistas concedidas à filósofa Anne Philippe, reunidas na publicação *L'Éclat de la Lumière* (1978), posteriormente

¹⁰ Durante o exílio a interlocução e a admiração recíproca entre Jeanne Bucher e os artistas mantiveram-se inalteradas, a ponto da galerista organizar, pouco antes de falecer, em 1946, uma individual de Vieira da Silva em Nova York, inaugurada no ano seguinte, sem sequer ter contato físico com as pinturas, todas realizadas no Rio de Janeiro.

traduzida para a língua portuguesa em *O fulgor da luz* (1995), lançada pela editora Rolim, com a colaboração da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva.

Ao conceder importância aos testemunhos, almeja-se privilegiar os impasses subjacentes ao processo criativo, ainda que tais depoimentos sejam assumidamente subjetivos, por vezes imprecisos, mas nem por isso dispensáveis. Com isso, parece-nos pertinente reconhecer, em Arpad e Maria Helena, a mesma atitude do contador de histórias descrito por Benjamin em “O narrador”, que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Em tal viés a narrativa assume uma dimensão utilitária e uma amplitude que transcende a mera informação, “compreensível em si e para si” porém incapaz de suscitar espanto e transmitir saberes. A verdadeira narrativa, defende Benjamin (1987, p. 203-204), possui uma amplitude inexistente na informação: “Ela [a narrativa] conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”, assemelhando-se a “sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”.

Vieira da Silva reitera as formulações de Benjamin ao considerar que a capacidade de transmitir conhecimento se esvai a partir do momento em que uma pequena ideia, difundida e explorada à exaustão pelos meios de comunicação de massa, deixa de “ser a semente de uma coisa bela” e “acaba por perder-se”. Ao criticar a superficialidade e o excesso de informação, sentencia: “Há demasiado barulho, e sob esse ponto de vista um pouco de crise não seria nada mau.” (VIEIRA DA SILVA. In: PHILIPPE, 1995, p. 104-105)

Para além das considerações sobre a possibilidade de sobrevivência da experiência (*Erfahrung*) na modernidade, hipótese defendida com muita cautela em “O narrador”, Benjamin (1987, p. 221) questiona “se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria uma relação artesanal”. E por fim, indaga: “Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?”

A despeito de toda diferença de propósitos, *Kilomètre 47* incorpora um saber individual e coletivo, plasmado em um produto sólido, útil e único. Em tal cunho interpretativo, o painel expressa uma visão de mundo (*Weltanschauung*) em profundo desencanto com os efeitos da mecanização da civilização moderna, sem com isso guardar qualquer traço nostálgico ou retrógrado. Neste raciocínio, estabelece mais uma inaudita conexão com os postulados do jovem Benjamin, que não defende, conforme aponta Michel Löwy (2005, p. 18-19) “uma volta ao passado, mas um *desvio* por este, rumo a um futuro utópico”.¹¹

Murilo Mendes, em texto de apresentação da exposição individual de Vieira da Silva, parece corroborar os ideais revolucionários benjaminianos, ao sentenciar:

A arte de Maria Helena Vieira da Silva representará, futuramente, e de maneira exemplar, o período de reconstrução que se seguiu às experiências do após guerra de 1914-1918. Maria Helena não quis fazer tábua rasa do passado: ao contrário, estudando e meditando a lição da obra dos mestres antigos, recolheu os elementos necessários à conquista do seu estilo, unindo tradição ao espírito de aventura e pesquisa. Estamos diante de um artista eminentemente dialético. (MENDES, 1942, p. 58)

Em diversas situações, Vieira da Silva confidencia ter dificuldades para expressar verbalmente os resultados do seu ofício. Mas o embaraço para encontrar as palavras não constitui impedimento para expressar a dimensão utilitária e os estágios do seu desenvolvimento técnico e científico.

Não é através delas [as palavras] que a experiência se comunica; mas, às vezes, uma palavra abre todas as portas. (...) Sou capaz de explicar como se faz uma água-forte, um buril, uma ponta-seca, uma litografia, um vitral, tudo isso posso eu torná-lo inteligível, com a consciência de não fugir demasiado à verdade. Mas fazer pintura é uma coisa totalmente diferente, porque o ofício e a técnica estão aí intimamente ligados. (...) Tornamo-nos sabedores e esse saber adquirido é difícil de ser dito e explicado (VIEIRA DA SILVA. In: PHILIPPE, 1995, p. 68; 82-83).

¹¹ Na avaliação de Michel Löwy (2005, p. 18), o romantismo revolucionário do jovem Benjamin vislumbra no desvio pelo passado a possibilidade contestar criticamente a “civilização moderna (capitalista) em nome de valores pré-modernos (pré-capitalistas)”.

Talvez se possa afirmar que os anos passados no Rio de Janeiro não constituem uma ruptura em termos metodológicos, mas tão apenas um interregno de recolhimento e reflexão. Um tempo de muita angústia e de trabalho árduo, que algum tempo depois seria assim confidenciado ao amigo Carlos Scliar: “Eu me lembro de Santa Teresa, mas às vezes eu fico pensando na sombra daquelas figueiras e, então, sinto o peso delas sobre o meu corpo” (VIEIRA DA SILVA. In: MORAIS, 1986, n.p.).

Seu raciocínio pictórico conservou uma sistemática operativa quase sempre avessa a improvisações em sua gestualidade. Tal procedimento, na pintura a óleo, justifica a adoção de pinceladas curtas, no seu entendimento mais apropriadas para a obtenção dos resultados pretendidos.

A realização do painel de azulejaria não assinala um rompimento radical em termos compositivos, valendo-se da repetição de padrões a partir dos quais se estruturam as folhagens e as estampas dos vestidos das camponesas. Com o mesmo propósito os corpos das personagens e a copa da laranjeira são inscritas em formatos geométricos simples – quadrados, retângulos, triângulos e círculos, evidenciando a unidade modular que estrutura todo o conjunto – no caso, o quadrado.

A definição de um princípio articulador entre as partes, muito além de estruturar o painel, inexoravelmente remete aos princípios compositivos da faiança lusitana. Estão nele reinterpretadas as figuras de convite, os azulejos de repetição, a organização enxaquetada e até mesmo o padrão “estrela e bicha” estilizado na estampa dos vestidos das camponesas. No testemunho da própria artista, os mosaicos, presentes nos motivos tradicionais das casas portuguesas, são de fato uma fonte de inspiração para os seus trabalhos, porquanto concedem vibração e ritmo. Em *Kilomètre 47*, esses efeitos são acentuados mediante calculada alternância entre claros e escuros, de modo a aproximar a padronagem geométrica das cercaduras e rodapés aos elementos figurados presentes nos diferentes quadros do painel.

Por outro lado, a fatura do painel constitui uma realização mais empírica, na medida em que deflagra a necessidade de adotar procedimentos até então inexplorados pela artista, conforme assinala em depoimento:

Quando nos deram os pincéis de marta, de pêlo muito comprido, senti um gosto extraordinário em pintar aquelas folhas de laranjeira como se fosse uma aquarela; a matéria da cerâmica é agradável, embebe lindamente. Senti com isso um prazer maravilhoso e aceitei ceder a ele, mas não costumo fazer isso com minha pintura (VIEIRA DA SILVA. In: PHILIPPE, 1995, p. 54-55)

Nesta pretensa “falta” de controle da pincelada, a simplificação dos elementos constitui procedimento digno de nota, não apenas por conferir coesão ao conjunto, mas principalmente por imprimir um aspecto de espontaneidade. Em tal estratégia, Vieira da Silva concede primazia ao traço que constrói uma trama na qual os arabescos e bordados dos vestidos das personagens dialogam com o desenho dos insetos, das aves e das folhas da laranjeira.

Para executar o painel, a artista recorreu à técnica do baixo esmalte. Neste procedimento, a tinta é aplicada diretamente sobre a superfície porosa do biscoito recoberto de estanho, fato a exigir extrema exatidão na pincelada. Após a pintura, a peça é queimada em temperatura próxima aos 950º C. Ao final deste processo, o desenho fica debaixo do esmalte, garantindo-lhe proteção¹².

A execução do painel contou com a colaboração do cenógrafo Eros Martim Gonçalves, frequentador da Pensão Internacional (LAMEGO, 2007, p. 67). De acordo com Gilberto Camargo (2011), técnico do Estúdio Sarasá, responsável restauração da obra em 2007, os azulejos de 15 x 15 cm utilizados na confecção do painel são da marca Klabin Irmãos & Cia¹³. A conservadora Eliana Ursine Mello (2015, p. 68), por sua vez, acredita que a queima foi acompanhada pelo casal de ceramistas Anna Soares e Adolpho Mandescher na Companhia Cerâmica Brasileira¹⁴.

¹² A fabricação de azulejos, naquela época, era iniciada com a queima da base, também denominada biscoito, resultante da mistura de componentes argilosos, por cerca de 40 horas em temperatura de 1.050º C. A segunda queima, mais rápida, era feita a cerca de 950º C e tinha como propósito a fixação do vidrado, constituído por uma mistura de materiais não argilosos. Na atualidade, a biqueima foi substituída pela monoqueima, utilizada até mesmo em peças decoradas. (OLIVEIRA; HOTZA, 2015).

¹³ A empresa Klabin Irmãos & Cia., outrora líder mundial na produção de revestimentos cerâmicos, situava-se no bairro carioca de Del Castilho, ocupando as instalações da antiga Manufatura Nacional de Porcelanas, adquirida em 1931 por Wolff Klabin. (FEA/USP, 2019).

¹⁴ Para tanto, Mello apoia-se em um dado fornecido por Frederico Morais (1988) – a queima dos painéis Santa Bárbara e Santa Cecília, assinados em 1964 e 1968 pela pintora Djanira, feitos na mesma empresa. Tal informação, associada aos fortes laços de amizade entre Djanira e os casais Mandescher e Szenes/

Ainda que não se possa comprovar, nas fontes consultadas, a participação do casal Mandescher e nem tampouco apontar o local exato da pintura e acabamento das peças, parece-nos relevante entabular paralelos com os procedimentos utilizados para a execução, naquele instante contemporânea, dos painéis do Ministério da Educação e Saúde. Ambos os trabalhos utilizaram esboços em cartão e recorreram à técnica do baixo esmalte para a queima dos azulejos. Além disso, foram empregados padrões de repetição para o preenchimento dos tapetes, como cenário de fundo para a valorização dos elementos em primeiro plano, nos painéis do Ministério, ou como cercaduras que contornam portas e janelas, no Refeitório.

Os métodos de produção, em contrapartida, sinalizam diferenças significativas, sendo a distribuição de tarefas praticada pela Osirarte, fundada pelo artista Paulo Rossi Osir, indicativa de um ritmo mais acelerado de produção, essencial para a execução de diversas encomendas simultâneas à execução das peças destinadas ao Ministério da Educação e Saúde (TARASANTCHI, 1985).

Tal estratégia operativa se evidencia na definição de autoria dos quadros que revestem as diferentes empenas do embasamento da edificação. As superfícies de menor destaque são recobertas com padrões de repetição criados por Paulo Rossi Osir. As de maior evidência, situadas sob o corpo principal da lâmina em altura, voltadas para a avenida Graça Aranha e, na face oposta, para o hall de acesso aos elevadores, exibem motivos não seriados assinados por Cândido Portinari, sobrepostos a tapetes mais elaborados, igualmente inspirados em temas marinhos, pintados em variadas tonalidades de azul cobalto.

Entre as muitas diferenças que caracterizam as realizações, cumpre salientar, para além da mencionada discrepância na organização das tarefas, um inusitado paradoxo: Cândido Portinari, reconhecido como pintor social e construtor de um imaginário mítico, otimista, de exaltação heróica do trabalhador brasileiro, apresenta ao transeunte que deambula pelo embasamento do edifício mensagens dissociadas

Vieira da Silva, corroborada por Morais, constitui o fundamento da hipótese, também respaldada pela provável parceria entre os Mandescher e Djanira em 1959, na execução de um painel implantado na igreja de Santa Rita, em Cataguases.

das pretensões e valores defendidos pelos promotores do empreendimento, arquitetos inclusive, que vislumbravam no novo Ministério uma radical transformação do país. Vieira da Silva, uma mulher de esquerda, independente e cosmopolita, representante da denominada “Escola de Paris”¹⁵, bastante identificada com a arte não-figurativa, presta uma homenagem ao trabalho do campo, inscrevendo uma mensagem de confiança no conhecimento, objeto primordial da nova instituição de ensino, ancorada em memórias pessoais e coletivas, postuladas em tradições e tempos diversos.

Na avaliação da própria artista, o registro das figuras, em sua frontalidade, estabelece correlações com o passado. Mais precisamente, com iluminuras orientais, sendo tal resultado surpreendente por se distanciar dos desígnios inicialmente esboçados, vinculados à prática agrícola predominante da região – o cultivo de laranjas:

No Brasil, durante a guerra, fizemos um grande painel decorativo, em cerâmica. O assunto inspira-se, de certo modo, num motivo oriental: uma laranjeira – o Brasil é a terra das laranjas – e de cada lado um personagem simétrico. Pássaros e borboletas voavam à roda da árvore; era um motivo hierático, raparigas apanhavam os frutos. Só depois de o realizarem é que nos apercebemos de que nos havíamos inspirado num motivo oriental! Não tínhamos copiado (VIEIRA DA SILVA. In: PHILIPPE, 1995, p. 54).

Arpad, testemunha de todo o processo, enfatiza o contorno bem delineado das personagens, em avaliação também assinalada por Frederico Moraes que concede ao espectador a possibilidade de “juntar as partes isoladas deste jornal azulejado para compor o todo desta arcádia ou utopia rural”. Por fim, o crítico vislumbra no painel “(...) um pouco de nostalgia lusitana, expressa na figura feminina ou mesmo nos

¹⁵ O termo “Escola de Paris”, cunhado em 1925 pelo crítico André Warnod na revista literária *Comédia*, não se refere a um movimento ou instituição artística: deve ser entendido como “um agrupamento de tendências contemporâneas, de caráter antiacadêmico e por vezes como sinônimo de arte independente, para o qual contribuíam artistas de diferentes origens, mas que atuavam na França”. (SIMIONI, 2021, p. 8.)

pescadores, um sentimento cavalheiresco do mundo e das relações humanas”.
(MORAIS, 1986, n.p.)



Figuras 15 e 16: Camponesa (detalhe) e varina
Fontes: foto do autor, 2021, e portal Folclore de Portugal

Também seria plausível considerar a obra como um tributo à mulher, ainda que naquela altura tal deferência não fosse um expediente frequente. Vistas por esse ângulo, as camponesas de Vieira da Silva se parecem com as varinas lisboetas, que carregam sobre a cabeça gigas repletas de peixes, frutas e hortaliças. Na tradição lusitana, compete à varina conquistar a sua própria independência e decidir as tarefas de cada jornada, conforme a oferta do mercado. Não seria impertinente

reconhecer, nesta homenagem, inspirada na tradição coletiva e na afirmação da sua própria persona, um reposicionamento da mulher, em todas as esferas da sociedade:

Lembro-me de que quando era criança, se falava das sufragistas. (...). A mulher burguesa achava-se numa situação impossível. Era educada no luxo, mas depois só lhe restava casar-se. (...) As mulheres pobres viviam esmagadas pela miséria, mas às vezes tinham mais liberdade. No teatro, repare, não há papéis de mulher; a mulher é a amante, a mãe ou a puta. (VIEIRA DA SILVA. In: PHILIPPE, 1995, p. 44)

Com o mesmo propósito, pode-se corroborar as formulações da poeta Agustina Bessa-Luís, para quem o painel de Vieira da Silva constitui uma oportunidade de reencontro com a sua própria singularidade, ao sentenciar:

Não se vai ao Brasil para pintar um motivo hierático, mas talvez para resumir o labirinto do próprio espírito: e então podem se criar laranjas e jovens que as guardam, como nos velhos contos medievais. (BESSA-LUÍS, 1982, p. 35)

No mesmo sentido se inscreve uma perspicaz observação da editora e ensaísta Valéria Lamego (2007, p. 58), que vislumbra no ensaio “Dois mil dias no deserto”, o encontro de Maria Helena com Vieira da Silva. Um encontro de uma mulher com o seu passado, com as tradições do seu povo. Um doloroso recomeço como artista, alimentado pelo choque da guerra. Um gesto de resistência. E, possivelmente, um voto de confiança na humanidade, singelamente registrado no painel *Kilomètre 47*.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM/SP, 2007.

ARAUJO, Regina Célia Lopes. *A universidade no contexto urbano: as representações presentes na relação socioespacial entre a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e a cidade de Seropédica*. 2011. Tese de Doutorado. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARRUDA, Luísa d’Orey Capucho. *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*. Lisboa: Edições Inapa, 1993.

- BARATA, Mário. *Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Commercio, 1955.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1982.
- CESARINY, Mário. *Vieira da Silva / Arpad Szenes ou o castelo surrealista: pintura de Vieira e de Szenes nos anos 1930 a 1940 em Lisboa* 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.
- EXPOSIÇÃO de 15 Pintores. *Leitura – crítica e informação bibliográfica*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 8, maio. 1944. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=115509&Pesq=exposi%c3%a7%c3%a3o%2015%20pintores&pagfis=2928>. Acesso em 9 mai. 2021.
- LAMEGO, Valéria. Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM/SP, 2007, p. 53-71.
- LIMA CARLOS, Claudio Antonio Santos. Descobrimo o campus da UFRRJ através do seu patrimônio documental. In: *Anais do II Seminário Ibero Americano de Arquitetura e Documentação: desafios e perspectivas*. Belo Horizonte: UFMG: IEDS, 2011, v. 1. p. 01-14.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MECO, José. Glossário. *Oceanos*, Lisboa, n. 36/37, p. 270-272, out. 1998 - mar. 1999.
- MEIRELES, Cecília. Passeio prodigioso. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4; 6, 13. dez. 1944. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=passeio%20prodigioso&pagfis=25165>. Acesso em 9 maio. 2021.
- MELLO, Eliana Ursine da Cunha. *O panorama do patrimônio azulejar contemporâneo brasileiro visto através do seu inventário: do século XX ao século XXI*. 2015. Dissertação de mestrado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- MENDES, Murilo. Exposição de pintura e desenho de Maria Helena Vieira da Silva. *Sombra*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 58, ago./set. 1942. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=151157&pasta=ano%20194&pesq=%22vieira%20da%20silva%22%20%22murilo%20mendes%22&pagfis=1067>. Acesso em 9 maio. 2021.

MONTEIRO, M.C.; MATTOS, R.P. de; BIASE, T. de; FERRAZ, G.M. dos S. *Inventário de bens imóveis* – ficha sumária da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Km 47 da Rodovia BR-465, antiga estrada Rio/São Paulo. Proc.: E-18/001540/98. Rio de Janeiro: INEPAC, 1998.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MORAIS, Frederico. *Tempos de guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

OLIVEIRA, Antonio Pedro Novais de; HOTZA, Dachamir. *Tecnologia de fabricação de revestimentos cerâmicos* 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho de. Os mundos da arte de Milton Dacosta. São Paulo, *Perspectivas*, n. 17-18, p. 267-285, 1994-1995.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. Práticas de saúde, doenças e sociabilidade escrava na Imperial Fazenda de Santa Cruz, da segunda metade do século XIX. *Histórica – Revista do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 35, 2009. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao35/materia01/>. Acesso em 8 ago. 2021.

PHILIPPE, Anne. *O fulgor da luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Lisboa: Rolim: Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, 1995.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Artistas latino-americanos na Paris modernista: a difícil consagração. *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, São Paulo, Nova Série, v. 29, p. 1-39 e17, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/173891/171819>. Acesso em 4 ago. 2021.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil: (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Uma iniciativa inovadora. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Osirarte: pinturas sobre azulejos de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Brentani*. São Paulo, 1985, n.p.

WEELLEN, Guy. *O azulejo*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1992.

Fontes eletrônicas e sites

ARQUIVO NACIONAL. FUNDO: AGÊNCIA NACIONAL - BR RJANRIO EH. *Instalações da Escola Nacional de Agronomia na Universidade Rural, Rio de Janeiro, RJ - Dossiê*. Disponível em:

https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/resultado_pesquisa_new.asp?v_pesquisa=universidade%20rural&v_fundo_colecao=. Acesso em 9 maio. 2021.

BRASIL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Decreto nº 8.319, de 20 de outubro de 1910* - publicação original. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-8319-20-outubro-1910-517122-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 21 jul. 2021.

ESTÚDIO SARASÁ. *Painel de Vieira da Silva da Universidade Rural do Rio de Janeiro está sendo restaurado pelo Estúdio Sarasá*. São Paulo, 7 jan. 2011. Disponível em: <https://estudiosarasa.com.br/painel-de-vieira-da-silva-da-universidade-rural-do-rio-de-janeiro-esta-sendo-restaurado-pelo-estudio-sarasa/> Acesso em 9 maio. 2021.

FOLCLORE DE PORTUGAL. *Varina* – a mulher trabalhadora de Lisboa. Disponível em: <https://folclore.pt/varina-a-mulher-trabalhadora-de-lisboa/> Acesso em 9 maio. 2021.

FUNDAÇÃO ARPAD SZENES - VIEIRA DA SILVA. *Coleção*. Vieira da Silva. Disponível em: <http://fasvs.pt/colecao/vieira> Acesso em 9 maio. 2021.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. FACULDADE DE ECONOMIA E ADMINISTRAÇÃO. *Pioneiros & Empreendedores: a saga do desenvolvimento no Brasil*. Disponível em: <https://pioneiros.fea.usp.br/lafer-klabin/> Acesso 9 maio. 2021.



Luzes, câmera, interrupções: 20202021

***Luces, cámara,
interrupciones: 20202021***

***Lights, camera,
interruptions: 20202021***

Maria Cecília França Lourenco

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

Resumo

Neste texto, deseja-se abordar o tempo de espera em questões atuais, em particular, ao se rever *status* de atribuição de valor, a incluir os afetados na área museal. Analisam-se idas-e-vindas do colonialismo, tema iminente e em ato inicial. Na pandemia da Covid-19, em oposição ao luto estonteante, floresceram ações há muito requeridas em repatriação de obras, reparação de valor, associadas ao refluir de luzes e veto à cultura em presença. Somem-se a estes fatores, a ausência de política eficaz ante a crise, nas várias esferas geopolíticas. Belas falas sobram, sobre combate na crise em inúmeros setores, social/farmaco/sanitário e acerca de metas e apoio escolar. Inclue-se a volta de bens culturais exilados em países expansionistas, cuja antiga musealização se vê abalada por rogos de muitos países para devolução de tal patrimônio

Palavras-Clave: Reparação. Museus. Pandemia. Decolonialismo. Conflito

Resumen

En este texto, queremos abordar el tiempo de espera en focos actuales, en particular, al revisar el estado de asignación de valor, para incluir los medidos en el área museal. Analizamos las idas y venidas del colonialismo, un tema inminente y en un acto inicial. En la pandemia de Covid-19, frente al impresionante luto, florecieron las acciones largamente requeridas en la repatriación de obras, la reparación de valor, asociada al reflujo de luces y el veto a la cultura en presencia. A estos factores se suma la ausencia de una política eficaz ante la crisis, en los distintos ámbitos geopolíticos. Quedan hermosas declaraciones, sobre la lucha contra la crisis en numerosos sectores, sociales/farmacológicos / sanitarios y sobre los objetivos y el apoyo escolar. El regreso de los bienes culturales exiliados en países expansionistas, cuya antigua musealización se ve sacudida por solicitudes de muchos países de restitución de esos activos

Palabras-Clave: Reparación Museos. Pandemia. Decolonialismo. Conflito

Abstract

In this text, we want to address the waiting time on current issues, in special, when reviewing value assignment status, to include in the museal area. We analyze the comings-and-going of colonialism, an imminent theme and in an initial act. In the Covid-19 pandemic, as opposed to the stunning mourning, long-required actions in repatriation of works, reparation of value, associated with the reflow of lights and veto to the culture in presence, flourished. Add to these factors, the absence of effective policy in the face of the crisis, in the various geopolitical spheres. Beautiful talks remain, about combating the crisis in numerous sectors, social/pharmaco/sanitary and about goals and school support. The return of cultural goods exiled in expansionist countries, whose former musealization is shaken from many countries for the return of such assets..

Keywords: Reparation. Museums. Pandemic. Decolonialism. Conflicts.

INTRODUÇÃO

A biografia de qualquer ser humano contém rupturas que parecem abrir um novo período na vida. Alterações bruscas na experiência o forçam a abandonar as trilhas habituais e abrir outras vias. A consciência precisa processar as novas experiências. Quando se transpõem limiares, muito, talvez tudo, se apresenta de modo diferente, dependendo do grau em que somos afetados e tomamos consciência disso. (KOSELLECK, 2014, p.247)

O ano de 2021 desvelou meandros em variados setores, seja na preservação da vida, fosso social, ou no cotidiano em geral. Emergiram bastidores também na cena cultural, antes privados apenas aos atuantes. A constatação enseja reflexão para além dos informes oficiais¹, não raro, a desprezar o cidadão atento, a analisar narrativas. Realço que o humano ao se defrontar com fato raro, a impactar o

¹ O texto compõe a pesquisa “Intra museus: acesso liberado?” relativa à fase atual do Projeto de Professor Titular Sênior, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/FAU USP. Desde janeiro de 2021, desenvolvo em diálogo com o Grupo Museu/Patrimônio, neste ano completando 30 anos, cada um com sua pesquisa e criação, sempre renovada e a quem agradeço trocas, debates, visita técnica, estudos e seminários.

viver, arrisca saídas para reverter rumos pessoais e coletivos, como bem define Reinhart Koselleck. Isto não se constata na hora atual, por atores com lugar público de fala e ato.

Sobre ações no coletivo, veja-se a demora de governos, em variada geopolítica, para adotar medidas antipopulares e forçosas, cito, o fechamento total de cidades e o informe real de dados. Ademais, aqui e em outros países disseminaram-se planos e soluções mágicas, ao anunciar espetáculo midiático com a chegada de vacinas, apoio de difusores de ciência às medidas estatais, uso de remédio, para pseudo cura não comprovada por testes. Se no lugar de simular houvesse testagem e campanha para cuidados individuais, talvez se evitassem mortes, colapso hospitalar e mutação em cepas do coronavírus.

Antes, em 2020, a globalização financeira e a mundialização cultural se mostraram vivazes ao criar fetiches, quanto à doença e à vacina, esta tida como saída redentora. Sem dúvida, a rapidez e eficácia residem em vitória da pesquisa, ainda que haja cortes nas verbas², em hora com total absurdo de vidas perdidas. No entanto, a má política segue proclamando estoque de doses, para já e a todos, quimeras de desgoverno. Vozes pulsantes no urbano apontam as falsas afirmações de poderes. Artistas, criam alerta no espaço urbano, como em “Ligue os pontos” em forma de cruz, quando em 24 de março de 2021 surgiu a nefasta marca de 300.000 cidadãos mortos.

² Desde o final de 2020 vozes e órgãos atentaram ao perigo de corte orçamentário nas várias universidades afeitas ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, em Bolsa de Pesquisa e Censo Demográfico, quando a pandemia se mostra ainda mais agressiva. Em 23 de abril de 2021 noticiou-se refluxo e, mesmo, cancelamento do Censo, quando o próprio Ministro chamou de ‘estrago’ após a oficialização. Uma vez mais houve judicialização para exigir que se efetive o óbvio.

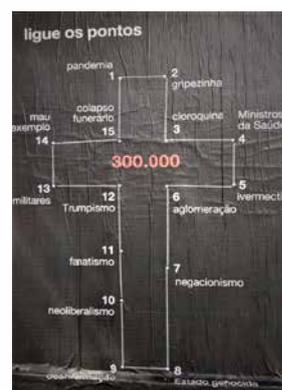


Figura 1: “Ligue os Pontos”. Rua Cardeal Arcoverde/ SP. Gráfica Fidalga.
Foto: A. em 6 abr. 2021

Lenda usual no campo educacional tem sido a alegação sobre ingresso em aula remota e aos recursos em tecnologia, para ensino, a englobar periferias no país. Falta acesso, trocas e interação social para incentivo e elucidação de dúvidas, dificuldades de pais para suprir inúmeros obstáculos, o mais usual seria a ausência no local de moradia, já que buscam trabalho para se manter. Pergunta-se: como os alunos se socializam? Quem provê défices efetivos em aprendizagem? Amparo eficaz a mestres e escolas constitui outro mito, ao lado de limites ao ativismo. Impedidos de se aglomerar, falas expressivas revelam dificuldades em atingir os demais.

Docentes nas escolas públicas sofreram sem apoio para colocar crédito no celular, treino anterior, suporte técnico nas falhas, amparo nas salas, avaliação à distância e, mesmo, obtenção de itens básicos: pacote de dados, aparelhos funcionais e potentes, aplicativos, Wi-Fi sem custos. Vacina para todos foi preterida, ante a restrita oferta de insumos, previsão e diversificação de fabricantes e privilegiar saúde e não engodo e projeção política. Pior, o conjunto procede de disputas rasas, na corrida eleitoral. Assim, trabalhadores em setores de serviços gerais e técnicos, foram incluídos para ser vacinados apenas em março de 2021, reiterando-se o hiato nefasto entre fala e ação.

Na Covid-19, mudou-se o cotidiano, em todas as faixas sociais, etárias e laborais. Aqui o foco reside no museal, uma parte que espelha o todo, pois, rotinas diárias devem seguir. Este texto pauta-se pelo tema: “Outro ato: em direção ao caminho

inverso", em diálogo, com o de Clarice Lispector, escolhido pelo Conselho Editorial da *Revista ARA FAU USP*. Museu funda cena peculiar e não pode parar, embora fechado à visita e parte de funcionários siga afastada ou desligada. Então, pergunta-se: como manter as coleções, se se trabalha à distância, como tratar a memória do outro, agora modificada³?

Importante lembrar que toda história se funda em valores de quem seleciona, pesquisa e redige, nunca sendo uma única compreensão. O palenteólogo e historiador francês, dedicado ao estudo das Américas, Serge Gruzinski alude ao fato de que se busque interpretar os momentos de convivência e encontro entre, numa espécie de mestiçagem. Cria analogias esclarecedoras e em diferentes momentos, ao comparar o historiador a uma espécie de electricista e, em outro, a um restaurador. Neste grave momento urge ativar as fronteiras entre dito e escondido, até mesmo para superar os desvios.

Quanto à relação referida ao electricista, Gruzinski (2003) alude ao imperativo de se refazer e ampliar redes, para além do habitual e oculto. Justifica-se pelo fato de que deve “[...] restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais e as histórias culturais desligaram ou esconderam, entaipando as suas respectivas fronteiras”. No tocante ao restaurador, acrescenta, que para o historiador nada se acha acabado e, assim, se assemelha a este “[...] que jamais esquece que o objeto por ele restaurado [...] não tem nada de um original, mas sim é fruto de construções anteriores [...] a serem refeitos incessantemente (2015, p.96)

A historiadora de arte espanhola Anna Maria Guasch ao elaborar curadoria da exposição, *La memoria del outro*, no Museu Nacional de Belas Artes de Santiago do Chile ponderou no catálogo (2010) algo distinto e oportuno: acena para se suplantarem o multiculturalismo, típico do final do século passado, para o

³ Note-se que museu, instituto, arquivo, biblioteca, centro cultural, entre alguns, detentores de acervos e coleções requerem condições de conservar, quanto à luz, temperatura ambiente, armazenamento, suportes, segurança e, por vezes, restauro, a par de pesquisar, documentar, salvaguardar e extroverter para público diverso, funções estas cotidianas.

interculturalismo no âmbito da memória. Exige-se encarar, tanto o desafio em atuar com valores opostos, quanto criar formas para intercâmbios e metodologias em trocas para novo público. No lugar de se analisar povos a convergir, Guasch propõe diálogo entre culturas distintas,

No âmbito do bilateralismo de base centra todo seu sentido no diálogo entre culturas, baseadas na relação eu/tu-tu/eu em que cada uma das partes reconhece no outro uma ‘pessoa’, isto é um ‘fim’ em si mesmo e não um ‘meio’ para conseguir um objetivo. Um diálogo que consiga superar o multiculturalismo pela filosofia política do ‘interculturalismo’, vale dizer, a do intercâmbio cultural por meio de processos internacionais. Se tem que avançar para o ‘intercultural’ que supera a antiga dicotomia identidade/diferença, que fazia diálogos entre distintos contextos nacionais por meio de uma maior potência entre subjetividades [...] (2010, p.22)⁴.

Pensamento similar constata-se em outra conceituação formulada por Gruzinski, que em distintos textos defende a demanda por estudo de povos interligados e assim, propõe que se superem “[...] esquemas simplistas de alteridade - para os quais a história se reduz ao confronto nós e os outros – e a substituí-los a enredos mais complexos” (2015, p.348). Reitera também a importância em se rejeitar o eurocentrismo. Argumenta que este se dá, não por mera ética desgastada do politicamente correto, mas sim, de modo a compreender “[...] o mundo que hoje nos rodeia passa pela explosão de molduras multisseculares, dentro das quais a memória histórica continua a operar” (Idem ibidem).

Defende-se que estender saber demanda gerar ação em dupla mão, porquanto implica em se apartar de posições dogmáticas, fundamentalistas, catequistas e altaneiras. Nestas atitudes, quem atua prima pelo desejo em irradiar o próprio valor e saber para o tal Outro, por vezes tido como sem valor, face ou importância

⁴ *En el ámbito de este bilateralismo de base, cobra todo su sentido el diálogo entre culturas que plantea una relación del tipo “yo/tú-tú/yo” en la que cada una de las partes reconoce en el otro a una “persona”, es decir, a un “fin” en sí mismo y no a un “medio” para conseguir un objetivo. Un diálogo que permite superar la fase del multiculturalismo por la filosofía política del “interculturalismo”, es decir, la del intercambio cultural a través de procesos inter-nacionales, con lo que ello supone de nueva reapropiación crítica de lo nacional. Se tiene que avanzar pues hacia lo “intercultural” que supera la antigua dicotomía identidad/diferencia y hacia los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades [...]* (Tradução A.)

comparados aos de quem avalia equivocadamente. Ante o caos sanitário, recomendações e revisão em funções consagradas na esfera museal vêm ocorrendo, por meio de debate conceitual e alargado, liderado pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM, afinado aos reclamos sociais e de costas para o corporativismo, assim, abrindo-se a recém convidados.

Quanto ao âmbito do patrimônio, pretende-se avaliar questões ligadas à *reparação, conflitos e decolonialismo*, pleitos forçosos para o humano, em muitas regiões, com agudo acento simbólico, que clamam por alterações. Acompanho Homi K. Bhabha ao afirmar sobre o tema: “A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações ‘neocoloniais’ remanescentes no interior da ‘nova’ ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional” (1998, p. 26). Há iminência em revê-las, em relação horizontal com o Outro. Ao se deparar com a pandemia, museus se abriram para esgarçar fendas e seguir em diálogo digital. O público curioso aderiu como lazer e apoio, porém, os recursos se esvaíram, dada a miríade de ações forçosas para se resolver na telinha, para os que as têm e podem operá-las.

Grandes redes tecnológicas vêm atraindo instituições a fixar-se em suas plataformas, com pretensão serviço gratuito, na verdade, forma de usurpar conteúdo, formas e dados. Estes originam recursos apenas para as tais empresas, como Google e a versão Art & Culture, Facebook, ou redes, a citar You Tube, Facebook, Instagram e Tik Tok, entre outras. Não se trata de inovação, porquanto, há muito firmas operam em setores de textos e imagens, apropriando-se de criação artísticas, estudiosos, material informativo ou crítico. Na verdade, controlam produção, circulação, fruição do que se realiza em múltiplos campos, a incluir o do saber, travestidos em altas cifras.

Ao contrário, práticas museais abrigam sistemática cadeia operatória, inviável de se parar, em especial na pandemia e vão além de segurança, controle térmico e de umidade. O ciclo para se preservar abarca etapas para além de informar dados e circunstâncias. Reitero: envolve desde a seleção, registro, conservação, difusão, até restauro, pesquisa sobre origem, técnica e caminho trilhado anteriormente, com finalidades objetivas: desvelar sentidos em tempos distintos, relações de semelhança

e diferença, gerar conteúdo em variados níveis, educar para consciência crítica, cidadania e trocas externas.

Sobre o quesito *reparação*, neste início realço a justa premiação conferida, *in memoriam* à arquiteta, brasileira por opção, Lina Bo, em maio de 2021, ante o conjunto da obra, na 17ª. Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza/ITA. Chega quando o país se acha desgastado no mundo, a abranger da política ao meio ambiente, mais o precário combate a Covid-19. De acordo com o curador Hashim Sarkis (2021), no Site da Bienal de Veneza ao justificar o prêmio, salienta que Lina ultrapassa as soluções arquitetônicas: “Sua carreira como designer, editora, curadora e ativista nos lembra do papel do arquiteto como organizador e, mais importante, como construtor de visões coletivas”.

Sarkis (2021) juntou no Site, algo da postura dela, fundamental para este momento: “[...] perseverança da arquiteta em tempos difíceis, sejam guerras, conflitos políticos ou imigração, e sua capacidade de permanecer criativa, generosa e otimista durante todo o tempo.” Politizada e certa no foco, curadora atenta ao popular, uma das pioneiras no desenho gráfico, autora de projetos marcos no âmbito museal,⁵ venceu prêmio ímpar: ante o conjunto da obra e após a morte; antes, apenas Kazuo Shinohara obtivera a mesma láurea (2006).

⁵ - Inúmeros são os projetos museais de Lina Bo, porém, ressalto um autoral, engajado e com foco inédito na preservação do moderno, para o no Museu de Arte Moderna/BA, reitero que, deste foi expulsa pelos mandatários, após o Golpe de 1964. Como antes defendi, criou um programa singular, após transferir-se “[...] para Salvador e inicia etapa distinta de sua vida, em que vai dar formas e sonhos [...]” (LOURENÇO, 1999, p.177)

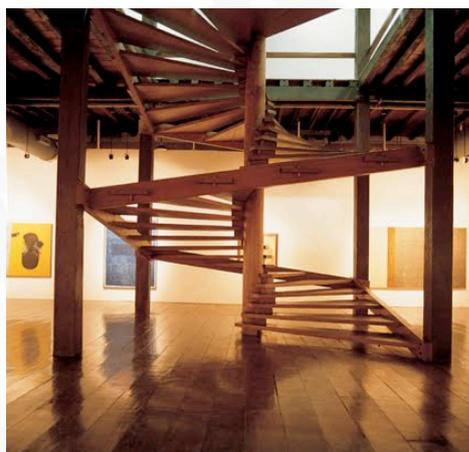


Figura 2: Lina Bo. *Rehabilitação do espaço no Solar do Unhão para instalação do Museu de Arte Moderna/MAM. Salvador/BA. Fonte: Foto A. 1998.*

RESTITUIÇÃO: DESCONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS

Ora, assim como essas idéias se movem no espaço, há de acontecer que também viajem no tempo, e porventura mais depressa do que os suportes, passando a reagir sobre condições diferentes que venham a encontrar ao longo do caminho. (HOLANDA, 2000, p. XIX-XX)

Aspecto admirável observou-se ao se anunciar intenções para repatriamento e, mesmo, retirada de partes humanas e peças rituais de povos distintos exibidas em museus. Ainda que se trate de discurso e debate inicial, representam o caminho inverso em posições milenares na questão de incrustar valores de poder em coleções, desde os primórdios dessa prática, na Antiguidade greco-romana. Tal mutação, parece querer apagar rastros lastimáveis na relação com o Outro, reduzindo pessoas e mesmo objetos a uma espécie de troféu, a indicar elevação de uns sobre adversários, de modo a justificar crimes e reduzi-los a subalternos, que demandariam proteção.

Ações temporárias ganham o espaço público amplificando alertas sobre a situação atual. Alastraram-se criações e cores no urbano, diretas ou sutis. Assim veem-se em empenas de edifícios conteúdo óbvio, via projeção e grafites, por vezes decorativos. Mais raras constituem-se em instalações bizarras sobre tema atual, como se constata abaixo, quando se pedia saída do Ministro do Meio Ambiente, em face de um

conjunto de medidas, que apontavam para retrocesso de conquistas, fulcrais para essa área⁶.



Figura 3 : Instalação na Rua Padre João Gonçalves Pinheiros/SP. Foto A, 26.06.2021.

As lutas pela preservação de bens culturais foram encampadas por órgãos supranacionais, como a Organização das Nações Unidas (ONU), com atuação da agência Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que em 1970 levantou a questão do tráfico ilícito de patrimônio, chamando a atenção sobre o tema. Data de 1987 Resolução relativa ao retorno ou restituição compartilhada, para os países originários de bens culturais, de forma a sublinhar relevante problema, ou seja, o de quem teria direito de fato para manter peças de outros povos.

Importante aspecto para restituição de bens obtidos em decorrência de guerras, efetuiu-se com a assinatura em 1972 da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, na Conferência Geral da UNESCO. Em 1978, estando a América Latina exaurida por ditaduras e terrorismo de estado, no órgão, instituiu-se o comitê intergovernamental para promover o retorno de bens culturais a seus países de origem, ou sua restituição em caso de apropriação ilícita.

⁶ Incluem-se fala equivocada do então Ministro Ricardo Salles em reunião sobre a oportunidade em se abandonar leis protetivas, por haver noticiário centrado na pandemia; intenção em mudar as regras de uso financeiro do Fundo da Amazônia; falta de investimentos previstos para proteção ambiental; investigação criminal por suposta atuação ilegal a favor de madeireiros; incêndios, maior desmatamento na Amazônia, desde 2008; invasão de terras protegidas na Amazônia e em outros biomas.

Mandatários abalados pela hipótese de desmonte em suas coleções museais, em consequência da legislação acordada, inúmeros países colonialistas ignoraram os argumentos e adiaram muito a ratificação habitual desses atos⁷. Lista significativa sobre a demora de países colonialistas para devolver a quem de direito foi feita pelo Comitê Intergovernamental para a Promoção da Devolução de Bens Culturais para seu País de Origem ou sua Restituição em caso de apropriação ilegal:

| |
|---|
| <p>2011: Alemanha - Turquia No início de maio de 2011, o Secretariado foi informado de que um acordo bilateral havia sido alcançado entre a Alemanha e a Turquia com relação à Esfinge de Bogazkoy. Este caso foi apresentado ao Comitê em 1987.</p> |
| <p>2010: Museu Barbier-Mueller (Suíça) - República Unida da Tanzânia Em maio de 2010, o Museu Barbier-Mueller (Genebra) devolveu uma máscara Makondé à República Unida da Tanzânia. As discussões começaram no Comitê em 2006.</p> |
| <p>1988: Estados Unidos - Tailândia Em 1988, os Estados Unidos devolveram o lintel de Phra Narai à Tailândia. O caso foi resolvido por meio de mediação.</p> |
| <p>1987: República Democrática Alemã - Turquia Em 1987, a República Democrática Alemã devolveu à Turquia 7.000 tabletes cuneiformes de Bogazköy. O caso foi resolvido com a devolução direta dos objetos em questão.</p> |
| <p>1986: Museu de Arte de Cincinnati (Estados Unidos) - Jordânia Como parte de um intercâmbio e na sequência de um pedido apresentado pela Jordânia em 1983 ao Comitê Intergovernamental, o Museu de Arte de Cincinnati (Estados Unidos) e o Departamento de Antiguidades de Amã (Jordânia) decidiram: em 1986, para a troca dos moldes das respectivas partes do disco de arenito Tyche e do zodíaco que estavam em sua posse, a fim de poder apresentar a obra na íntegra. Este caso foi resolvido por meio de mediação.</p> |
| <p>1983: Itália - Equador Em 1983, a Itália devolveu ao Equador mais de 12.000 objetos pré-colombianos. O caso foi resolvido após um litígio de sete anos. O apoio moral do Comitê foi reconhecido pelas autoridades equatorianas como um fator significativo para o sucesso de sua causa.</p> |

Figura 4: Quadro demonstrativo da demora em aderir à determinação de devolução. Fonte: <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/restitution-of-cultural-property/committees-successful-restitutions/> Acesso em: 12 maio 2021

Órgãos internacionais, como a Interpol, divulgam roubos de peças. Na pandemia alertaram acerca de roubo de jóias, em 23 de abril de 2020, estando fechado o Museu Green Vault, na cidade de Dresden, na Alemanha. A iniciativa no âmbito de mídias digitais muito contribui para inibir ações predatórias e posse ilegal, assim contribuindo para restituição de obras registradas como crime.

⁷ Segundo a UNESCO, França assinou a resolução de 1987, dez anos depois, Reino Unido, em 2002, Alemanha em 2007 e Bélgica em 2009. Por outro lado, apenas em 2011 Alemanha e a Turquia entraram em acordo para repatriação da Esfinge de Bogazkoy, entre outras delongas.

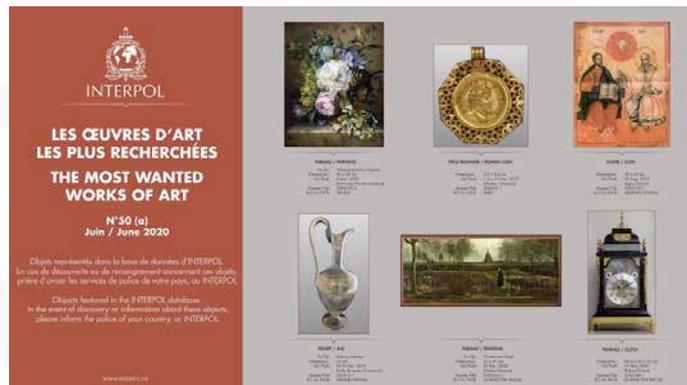


Figura 5: Interpol. Obras de arte as mais procuradas. Fonte: <https://www.portal.iphan.gov.br/noticias/talhes/5735/> Acesso em 28.06.2020.

Neste século (2002) algumas instituições europeias buscaram apoio para manter coleções de outros povos em oposição ao retorno. Redigiu-se a “Declaração sobre a importância e o valor dos museus universais”, cito o *British Museum*, o Louvre, o *Metropolitan Museum of Art/NY*, o Prado de Madri, o *Rijksmuseum* de Amsterdam e o *Hermitage* de São Petersburgo.

O termo universal constitui-se também em algo discutível, uma espécie de fábula, tanto para justificar posse de formas de Outro, interesse em dissimular intenções e aparentar bons princípios; quanto espelhar isenção na atribuição de valores. Ressaltem-se no quesito justificativa simplistas, a fala comum de que órgãos preservacionistas europeus, como museus, bibliotecas e arquivos detêm condições superiores no domínio técnico voltado à conservação e investigação, ao contrário dos demais, o que abonaria manter corpos, símbolos e sinais, desta forma estendendo o colonialismo. Por que não trocam saber?

Immanuel Wallerstein em seus esforços decoloniais acentua o papel de estudos culturais para a crítica na adoção de valores universalistas, sobre cânones, normas e leis. O iminente sociólogo estadunidense lembra “[...] a necessidade em se evitar a inclusão apenas de características, não raro, emergidas de um grupo específico, a saber: “[...] - homens brancos ocidentais de grupos étnicos dominantes -, que afirmavam de maneira arrogante, que seus conjuntos particulares de valores eram universais” (2007, p. 104-5).

Inúmeros pedidos há muito vêm sendo anunciados, ficando claro que, para além de peças raras, formas musealizadas, de inúmeros povos, agem semelhante a uma metomínia, ou seja, uma retórica para abalar o todo, ao se deter dada parte. Saliente-se que, após quase um século, em 2010, o Governo peruano reiterou pedido para se recambiar artefatos incas, retirados de Machu Picchu/Cusco e cedidos, por 18 meses, à Universidade de Yale/EUA, em 1911. Após a negativa, no ano seguinte por ação de um senador, assinam protocolo Yale e a Nacional de San Antonio Abad para repatriamento.

No mesmo ano (2010), por ocasião dos 140 anos do final da Guerra entre Paraguai, Brasil, Uruguai e Argentina o governo do primeiro solicitou ao segundo a devolução de um canhão exposto no Museu Histórico Nacional/RJ (MHN). Inserido no Livro de Tombo Histórico (1997) como parte da coleção do referido MHN, pelo órgão competente, caberia ao então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva⁸ retirar tal classificação para depois atender à demanda.

Proavelmente ciente sobre os conflitos, que a decisão de repatriar causaria com setores estratégicos, o então presidente sondou áreas envolvidas, havendo uma ação popular contrária à restituição. Novos apelos sucederam-se, sem sucesso, incidindo em legitimidade da posse brasileira. O canhão simularia uma ação inovidável? Camuflaria a matança da guerra? Nutriria a simbologia deplorável, voltada a demarcar dominação desse vizinho? Abalaria pretensa identidade vitoriosa nesse conflito? O diálogo desejável faria erodir o senso de vitória e controle, ao se concretizar a volta da peça?

Durante a atual pandemia alguns museus vêm reagindo rapidamente e sintonizando-se a clamores em temas culturais, das bordas sociais ainda invisíveis. Então se indaga: teria a introspecção desse período conferido vivacidade a estes e em direção inversa? Formou-se variada gama de reações e há os que se senbilizaram a rever exibição absurda de partes humanas, após anos dessa lúgubre

⁸ A afirmação fundamenta-se no Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

prática⁹; mais, alguns estão sendo instados a devolver tanto objetos de culto para segmentos primeiros, exibidos como obra de arte, quanto recolocadas peças extorquidas por falastrões, que enganam multidões, como o caso nazista. Em direção divergente, reapareceram objetos roubados, posteriormente negociados e que retornaram a museus, após anos.

Por outra face, o caso do Museu Histórico do Estado situado em Moscou/RUS, demonstra como se pode esconder em museus acervos que desapareceram. Durante a pandemia o arqueólogo ucraniano Tymur Bobrovsky pesquisando o material digital encontrou parte de coleção desaparecida de um dos mosteiros cristão ortodoxo, o Conjunto Histórico e Cultural de Kiev Pechersk Lavra, em 1930, como se divulgou (MALVA, 6 jul.2020). Voltarão para a coleção, ou o conflito político entre Ucrânia e Rússia preponderará?



Figura 6: Museu Histórico do Estado. Praça Vermelha. Moscou/RUS. Foto A.29 jul. 2011.

A inação ante a pandemia talvez tenha facilitado¹⁰ debates candentes sobre a decolonização, a abranger os inúmeros povos que contribuíram para a feição dos

⁹ Durante a gestão por mim realizada nas Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos/USP, confrontei-me com o obstáculo de se exibir cadáveres, para mim execrável. Situado na Baixada Santista, o primeiro dessa espécie erigido por Martim Afonso de Sousa possui corpos enterrados e que foram pesquisados por especialistas e equipes montadas pelo Museu de Arqueologia e Etnologia/ MAE USP. A escavação visava examinar as circunstâncias, datar a chacina e divulgar resultados, porquanto observam-se indícios de que não se trata de enterro ritual. Defendi que exauridos os esforços para análise se deveria registrar e fechar aqueles corpos.

¹⁰ Ucrânia pertenceu ao chamado Bloco Soviético até a dissolução deste em 1991. O Governo Russo desde 2014 vem ameaçando apoio e rebeldes ucranianos em oposição ao Governo. Quando das

povos, em todos os sentidos, entre as melhores qualidades do que hoje constituem, a merecer revisão. Tais feições colaboraram para abalos opostos: de um lado o desejo de acesso do público para fruição em instituições; de outro, formas andando em sentido e direção opostos, ao se convencer sobre o respeito às culturas de que provêm.

Entre as notícias mais icônicas em 2020, assinalo o deslocamento de mais de 500 peças rituais, absurdamente denominadas por “Coleção de Magia Negra”, abrigadas no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, desde sua fundação (1912) para o Museu da República, na mesma cidade. O nome indica como o preconceito se expressa por nomeação redutora da cultura alheia e elevação da própria. Exigiu três anos de ativismo com lideranças religiosas, política e militância de grupos na campanha “Libertem nosso Sagrado”¹¹.



Figura 7: Cartaz do Filme “Nosso Sagrado” direção e roteiro de Jorge Santana, Gabriel Barbosa, Fernando Sousa, produção Quiprocó, Distribuição “Paris Filme”. Fonte: Disponível em: <https://pages.facebook.com/quiprocofilmes/> Acesso em: 31 maio 2021.

A Polícia Civil do Rio de Janeiro criou, em 1912, o Museu do Departamento Federal de Segurança Pública e a Escola da Polícia. Estendeu-se sua função em 1921 para abrigar o Departamento de Ordem Política e Social (Deops), local este de triste

eleições na Rússia se intensificam as manobras militares, com apoio de países europeus, como França e Alemanha.

¹¹ A ação “Libertem nosso Sagrado” fez muitos atos e apelaram: ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para alterar o nome policial, embora não se tenha registro de aceite no site do órgão, até 28.06.2021; recurso no Ministério Público Federal com vistas à liberar as obras; no final de 2017 foi lançado o filme “Nosso Sagrado”, que debate a questão.

marca durante as duas últimas Ditaduras, a de Getúlio Vargas e a civil-militar. Reuniram-se coleções diversas para orientar sobre repressão a estes, desde a formação de novos quadros, refletindo o conjunto de preocupações em cada período, ligados a desvalorizar o Outro, considerando sua espiritualidade como crime. Nesta modalidade, incluem-se armas, objetos referentes ao Partido Comunista, nas ditaduras.

Estudo interessante sobre o movimento “Liberte Nosso Sagrado” reitera que a manutenção, ainda em 2018, revela o esforço necessário, para se superar tais obstáculos coloniais, quando se escravizou grandes segmentos populacionais¹². A persistência de tais iniciativas deploráveis, após o decreto de fim da Ditadura Militar, como bem acentua a investigação, aqui também persiste violência simbólica histórica “[...] à negritude que custosamente viemos constituindo em nossa história recente de luta pela redemocratização deste país [...]” (SANTOS & BERGER, 2018, p.233).

Conforme divulgam no site do Museu da Polícia, desde 1890 a legislação considerava tal religião na condição de “Crime Contra a Saúde Pública”:

Pertence ao Museu da Polícia Civil uma importantíssima coleção constituída por objetos de cultos afro-brasileiros, recolhidos pela polícia no início do século XX, por força da legislação vigente na época e especialmente do art. 157 da lei penal que reprimia "o espiritismo, a magia e seus sortilégios..."¹³. Reconhecido o valor etnográfico desse patrimônio, foi transferido para o museu e preservado até 1938, quando o Delegado Silvio Terra requereu ao IPHAN o seu tombamento definitivo.

¹² Observei inúmeras notícias relativas ao Século XIX, ora sobre ditos *escravos fugitivos*, ora sobre apreensão de objetos de culto, ainda no Império, pelo órgão competente. A investigação se deu sob a competente orientação de Aracy Amaral, tendo aprofundado informes reunidos no mestrado concluído na Escola de Comunicações e Artes (ECA) USP sobre o pintor paulista, José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). Os estudos realizados exigiram leitura de jornais, editados em São Paulo e Rio de Janeiro, para poder distinguir mitos e boatos de fatos documentados.

¹³ Como se informa no site da Câmara Legislativa, a íntegra do artigo 157 declara-se: “Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de molestias curáveis ou incuráveis, emfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública.”

Verdadeiramente, obras compõem a esfera criminal: roubam para vender material bruto, como ocorrido no Parque das Esculturas +500 Anos de Brasil, em 30 de novembro de 2020, quando contava com 20 anos de abertura. Trata-se das obras serpente marinha, pelicano e atobás doadas ao município pelo artista, Francisco Brennand, geridas pela Secretaria de Turismo, Esportes e Lazer (Seturel). Veja-se que uma, entre as furtadas nessa oportunidade media 22 m. de altura, no entanto autoridades não conseguiram conter a roubo.



Figura 8: Marco + 500 Anos de Brasil. Recife/PE. Fonte: Foto A. 14 mar. 2020.

(DE)COLONIALISMO E (DE)COLONIALIDADE

“O ‘colonialismo’ não se refere à classificação social universalmente básica que existe no mundo há 500 anos, mas, à dominação político-econômica de alguns povos sobre outros e há milhares de anos anterior à colonialidade. Ambos os termos estão, obviamente, relacionados, já que a colonialidade do poder não teria sido possível historicamente sem o específico colonialismo imposto ao mundo a partir do final do século XV” (QUIJANO, 2010, p. 26).

O ano de 2000 reacendeu grave debate sobre a retirada de peças de povos originários, exibida como forma reluzente por ocasião da exposição do dito “Descobrimento do Brasil”, a gerar cálidos debates. Sublinhe-se a exibição de manto ritual pertencente ao Grupo Tupinambá, depositado na coleção do Museu Nacional da Dinamarca, situado na capital. Note-se ser este um dos seis mantos abrigados em

instituições europeias¹⁴, privado dessa etnia costeira, espalhada em nosso território, neste caso, requerido por um de seus descendentes, aquele instalado no sul da Bahia, distrito de Olivença/ Ilhéus.

Agravou-se o rogo, também em 2000, ao se abrir novos setores etnográficos na capital de países colonialistas: Museu Britânico, Museu Dahlem/ALE, enquanto, em 2006, a França inaugurou, o Museu das Artes e Civilizações Não Ocidentais da África, Ásia, Oceania e Américas, nomeado pela localização urbana, Quai Branly. Este com ampla repercussão nos demais e visitação com quantificadores incomuns, na visita de público, além de projeto do renomado arquiteto Jean Nouvel, tendo na parte externa formas geométricas regulares e, no interior, luzes rebaixadas, misto de solenidade teatralizada, luto e rito letal.

Tais iniciativas compõem querelas, já no Século XVI, baseadas na defesa de vencedores fundada na autoridade Papal, como o Tratado de Tordesilhas deliberado por este. Abre-se caminho para arrasar crenças nativas, abonada por fé ou pretensa civilidade. Lembro o célebre debate tratado por Immanuel Wallerstein entre Bartolomé de las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda, resumido na pergunta: “quem tem direito de intervir, quando e por que?” (2007, p.33). Desde então princípios são alegados, antes religiosos e, no presente, direitos humanos. Inversões de ações e análises se dão também nas próprias culturas, advindas de calamidades naturais, enchentes, queimadas e agora a pandemia.

O Século XX erigiu revisões sobre o papel de distintos povos na imposição de seus postulados e destituição de cultura consolidada por povos originários, como declarou antes o historiador, professor e diretor do Museu Paulista/ USP, Sérgio Buarque de Holanda. Este em sua tese para obtenção de título universitário máximo, defendida em 1958 na USP¹⁵, utilizou-se de conceito sutil, ao afirmar que os padres

¹⁴ Os países, detentores de mantos, de acordo com o divulgado na época são: França, Dinamarca, Itália, Bélgica, Alemanha e Suíça. Teriam sido levados quando os holandeses foram expulsos do Nordeste, no século XVII e não se esclareceu - como se incorporaram aos museus-.

¹⁵- Tese ocorreu em 1958 e no ano seguinte saiu em livro, a manter o título original.

“incrustaram” no universo local tradições próprias. Ao analisar o terreno entre os dois mundos, o diretor nomeia a criação de “um mito luso-brasileiro”, como se verá no caso de Zumé ou Sumé transmutado em São Tomé, na cena catequista (2000, p.133 e 139).

Acrescento que ao se avaliar coleções removidas e a delonga em devolvê-las aborda-se certo desvio de museus e instituições, no trato do Outro. A desqualificação aponta para suposta ausência de valores, em verdade caros a quem espolia, tidos como superiores, servindo de um redesenho idealizado ante a própria identidade. A operação uniformiza e generaliza simbologias para todo o território a ser rebaixado, ao se alegar a permanência pela falta de segurança e impropriedade no trato. Já as pessoas em geral precisariam ser tuteladas, como narra a criação abaixo de Pagu, muito atual. O tal outro figura-se como incapaz, pecador, herege e ímpio, devendo estar sob a tutela clerical.



Figura 9: Patrícia Galvão (Pagu). Texto: “[...] - Minha filha, o Papa disse que só o padre pode ministrar educação sexual às crianças”. *O Homem do Povo*. São Paulo, 28 de março de 1931, n. 02, p.01).

Marc Augé lembra, com razão, que a mundialização da cultura, ao final do século passado, erigiu imagem idealizada do que se deseja ser, assim negando alteridades, isto ajudado pela difusão de meios digitais. Observe-se que as mídias sofrem avalanche de caras e bocas deslumbradas, parecendo belas, elegantes, realizadas e felizes. Augé assinala o domínio de estereótipos criados sobre como “[...] devem ser o homem e a mulher livres, o corpo verdadeiramente em forma e a vida verdadeiramente feliz” (1999, p.104-5).

As posturas de incrustar valores, crenças e dissimulações há muito têm sido ativadas no que hoje se denomina América Latina. Insere-se na colonialidade do poder como bem assevera Anibal Quijano. Mandatários, reis, aventureiros, clérigos ou colonizadores engendraram versões para assegurar sua atuação na chancela de superior, ilibada e abençoada, visando fazer valer princípios próprios, tentar dissimular apagamento e sobrepor-se. O mecanismo agrada aos que os protegem e isto se constata em inúmeros confrontos.

Veja-se a chegada de padres Jesuítas nos vários continentes e, em particular, em nosso, quando adotaram medidas para subestimar e eliminar a cultura da civilização local, ante as inúmeras etnias ativas nele. O choque colaborou para prestigiar iniciativas doutrinárias. Ensinaram dogmas, postulados e lendas por meio de hinos, contos, encenação, ritos, edificações, traçado urbano e narrativas, em que pese dificuldade com a língua. Contudo a tal erudição, com os pés no renascimento humanista, nada significou para aproximá-los aos povos, estando as iniciativas concernente apenas aos europeus aqui estabelecidos. Por outro lado, imagine-se o quanto nudez, mitos, cerimônias, poligomia, celebrações e hábitos colidiam com suas certezas clericais, sonho de lucros, dominação e padrões tidos como um bem universal.

A empreitada poderia acenar na disseminação de formas ideais elevadas, para alguns, não obstante, cifras e trabalhadores submissos seria um foco mais real e os europeus não subsistiriam sem o labor e o saber local¹⁶. Hipótese de que a união mista entre europeus, índios e africanos abrandaria as relações hostis não se aferiram, ao contrário. Como bem alude Gruzinski, em relação ao atual México, a imensa mescla entre estes pouco contribuiu para o dirimir diferenças ou o fosso social evidente. “A nova sociedade urbana fabricava quantidade de excluídos, que

¹⁶ Observe-se que em 1553 o vice-rei Luis de Velazques inaugura, no atual México, a primeira universidade, claro que beneficia tão somente seus pares.

respondiam com a violência à repressão [...] e a todas as formas de dominação colonial”¹⁷ (2004, p.340).

Com vista a adaptar seu ideário ao existente na Civilização Tupi-Guarani, os frades se apropriaram de narrativas locais para a lida doutrinária, a nortear a própria vida e fundada na hoje nomeada, religião Católica. Para Homi K. Bhabha o discurso colonial tentou garantir o jogo no sistema de poder e definir o colonizado “[...] como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (1998, p.111).

Outro aspecto que Bhabha sustenta diz respeito a um valor habitual formulado em ações discriminatórias até a atualidade, ou seja, o mito da origem histórica. Esclarece que o estereótipo dominado por certos aspectos, a saber:

O mito da origem histórica - pureza racial, prioridade cultural - produzido em relação com o estereótipo colonial tem a função de ‘normalizar’ as crenças múltiplas e os sujeitos divididos que constituem o discurso colonial como consequência de seu processo de recusa” (1998, p.115).

Postura em contraste e digna de nota, se observou, no início do século passado, com os modernistas atuantes na Europa em busca de renovação visual, sintonizados à redefinição de preconceitos criaram um espaço entre, no contato com soluções vanguardistas. Alguns artistas dispunham de recursos para visitar museus etnográficos, no e fora do país e valeram-se da chance para atualizar a imagética em diálogo com a linguagem de povos originários, antes tida como primevas. Veja-se a produção, nos Anos de 1920, de desenhos, máscaras e figurinos sobre lendas, crenças e talismãs realizadas por Vicente do Rego Monteiro, reunidas também em livro e reeditada em edição facsimilar primorosa pela Editora da Universidade de São Paulo.

¹⁷ *“La nueva sociedad urbana fabricaba cantidad de excluidos, que respondían con la violencia a la represión [...] y a todas las formas de dominación colonial. Trad. A.*

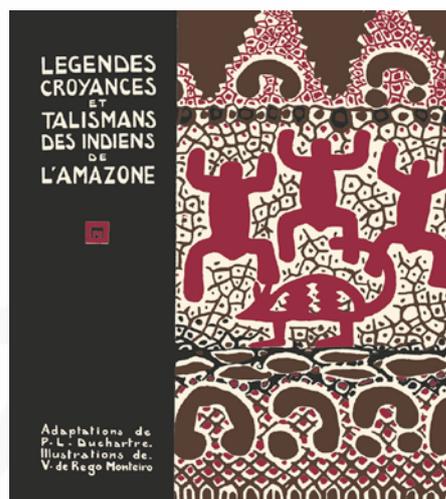


Figura 10: Vicente do Rego Monteiro. Livro Fac-similar “Lendas, crenças e talismãs dos índios da Amazonia. São Paulo: Edusp, 2015, Fonte: <https://www.edusp.com.br/livros/do-amazonas-a-paris/> Acesso em: 20 maio 2021.

Ilustra bem a transmutação de narrativas e a busca de algo comum, entre os povos nativos e o cristianismo, as muitas lendas sobre a presença de São Tomé nesta terra. Contadas por vários catequistas, a incluir os padres jesuítas, José de Anchieta e Manuel da Nóbrega. O relato reforça doutrinas e finalidades incomuns da religião não apenas neste território, mas, para outros na atual América Latina. Os detalhes foram documentados em cartas pelo padre Nóbrega, em 1549, reiterada em 1584 por Anchieta, transformando o santo peregrino em Sumé ou Zumé dos povos iniciais. Seria um homem branco e teria chegado antes de Pedro Álvares Cabral¹⁸.

A história colhida pelo padre Nóbrega, se documenta em carta de 15 de abril de 1549, sublinhando ser proveniente de fonte fidedigna: “[...] as raízes de que cá se faz pão, que São Tomé as deu, porque cá não tinham pão nenhum. E isto se sabe da fama que anda entre ele, sobre plantio e manejo da terra” (LEITE, 1954, p.117 v.I). Com vistas a validar o fato, ele alude à pueril fala de que seriam dele os pés gravados em pedras, em São Vicente/SP e na Bahía.

¹⁸ Conjunto significativo de viajantes foi pesquisado pioneiramente por Ana Maria Belluzzo, professora da FAU USP; já o mito de São Tomé foi registrado, entre outros, por Filipe Moreau.

De forma análoga, padre Anchieta aborda o tema em “Informações do Brasil e de suas Capitanias” (1584), sobre a passagem de São Tomé nos primórdios do Cristianismo em missão pedagógica e a serviço da difusão religiosa. No entanto, altera ao narrar que os nativos citam boas obras de Tomé “[...] mas não se lembram em particular de nada” (MOREAU, 2001, p.268). Nóbrega acentua o saber e poderes raros, como abrir as águas para fugir de flechas, lançando-as para os que o atacavam, assim heroizando Tomé. Já Anchieta reforça o mito e salienta andanças catequizantes por territórios.

Como bem alude Alfredo Bosi “[...] os missionários fizeram uma partilha tática no conjunto das expressões simbólicas dos nativos” (1992, p.68). Colheram e retiveram das histórias correntes só aquelas passagens míticas nas quais apareciam entidades cósmicas (Tupã), ou então heróis civilizatórios (Sumé), capazes de se identificar, com as figuras bíblicas de um Deus Criador. Ao que se sabe, na leitura dos amplos registros de viajantes e pregadores, os tupis não prestavam culto a deuses e heróis, tal tática teria ensejado aos jesuítas interferir no universo simbólico dos povos originais, com as certezas do catolicismo. (1992, p. 68). Observa-se então a junção de um plano espiritual ao político, de modo a consolidar o poder luso-espanhol nas Américas.

CONFLITOS E O OUTRO

“A alienação do espectador em proveito do objecto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. (DÉBORD, 2005, p.19).

Reitere-se as declarações na presente epidemia, dotadas de ações espetaculares veiculadas de forma célere e em escala incomum. Merecem análise crítica sempre com o objetivo de se entender o porquê, em quais circunstâncias, em que cenário e mesmo trajés, cores e postura utilizadas nos bastidores da cena. Demarca-se a diferença identitária em que se tenta persuadir sobre dada elevação no saber de alguns, para assuntos complicados, como o da pandemia. Efeitos e luzes cooperam para convencer sobre a veracidade, propriedade e capacidade em responder dúvidas

inomens, que exigem reflexão. Vejam-se a penetração de notícias falsas e não apenas no país, a influenciar eleições em muitos países.

Guy Débord (1968) alerta o quanto um espetáculo torna-se caminho para alienação, logo é imprescindível tentar ir além das aparências reluzentes, falas retóricas e informes oficiais para se vislumbrar interditos. Eventos ganham visibilidade em cenas montadas e soluções, que pululam no cotidiano das redes. Como antes bem aduziu ao alertar sobre cenas, em que dominam: “[...] condições modernas de produção, se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação” (2005, p.8).

Igualmente, antes mesmo da epidemia ativistas e artistas apontaram ações midiáticas de patrocínio em museus e outros órgãos com ampla visibilidade, após desastres ambientais e humanos, por estas provocados. Inúmeros membros pensantes negavam-se a respaldar atos controversos na fabricação de produtos, sob máscara beneficente de amparo cultural, nos Estados Unidos e Europa. Entre tantas reações, o alvo maior foram as petroleiras¹⁹ inglesas, na devastação de grandes áreas marinas, mas também no fabrico de fármacos capazes de viciar, dissipar manifestações, ou poluir.

Criou-se o movimento *Art Not Oil Coalision*, ativo quando contrato seria reativado e na pandemia (2020). Pressionaram o congresso a iniciar petição para que se promulgasse veto definitivo de suporte financeiro à cultura. Contrapuseram-se também à doação de obras, fundos e patrocínio em mostras, enfim, desnudaram ícones estelares no mundo do espetáculo.

¹⁹ Noticiado (2015) em ampla escala, o protesto em Londres/ING contra o apoio por 5 anos da *British Petroleum*, (c. de 13,6 milhões de euros), após vazamento do produto no Golfo do México, a abranger: Museu Britânico, *Tate Modern*, Galeria Nacional de Retrato e *Royal Opera House*.



Figura 1 Logotipo do movimento Art Not Oil Coalision. Fonte: <https://twitter.com/ArtNotOil/photo/> Acesso em:25 jun. 2021

Stuart Hall contribuiu de forma decisiva no debate quanto à questão identitária como algo flutuante e plural, não raro espelhado pelo que não somos, o tal outro, o que lhe valeu o título de criador do multiculturalismo, como se viu, criticado por Guasch, para ela, dada a ausência de ênfase na troca. Ressalto que Hall chama a atenção como a discurso daqueles detentores de lugar de fala, no caso do colonialismo europeu, resultaram em assimilação de tal identidade em partes de territórios invadidos. Os objetos retirados de dada cultura, prometidos para repatriamento inserem-se nesse quadro complexo de reconquista simbólica, por meio de objetos e corpos.

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros (HALL, 2006, p. 39).

A ênfase em se debater deu frutos e vários países colonialistas viram-se instados a devolver obras salvaguardadas, sentindo-se ameaçados. Alegam direito obtido por luta e papel civilizatório, antes mesmo da pandemia. Entre as juras sobre quanto à devolução e repatriação, a serem seguidas para se aferir efetividade, realço a do então recém-eleito presidente francês, Emmanuel Macron, em visita à Burkina Faso/AFR, no final do ano de sua posse (2017), que decidiu se dirigir a esse território. Analistas entenderam o gesto, como reconquista comercial com a África, em combate à prevalência da China.

Macron em preleção na Universidade Uagadugu, divulgou o intuito em devolver bens musealizados. Assim, em cinco anos, para ele reuniriam-se condições plenas “[...] para restituição temporária ou definitiva do patrimônio africano para África”²⁰. Levanta uma questão dúbia: seria temporária ou definitiva, em vista de que há imenso conjunto africano em museus francêss, em especial no Museu das Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e América (MACAAOA), situado no Quai (Cais) Branly em Paris, obra do arquiteto Jean Nouvel (2006), para marcar a presidência de Jacques Chirac.



Figura 12.: Jean Nouvel (2006). Museu Museu das Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e América. Fonte: Foto A. 25 jan. 2008.

Provavelmente, visando credibilidade, Macron confiou estudo sobre origem das peças africanas nos museus a uma dupla engajada na devolução: o professor, economista e o escritor senegalês Felwine Sarr e a historiadora francesa Bénédicte Savoy. Esta acabara de pedir demissão de projeto, a merecer exame, por lidar com a questão de decolonização, o *Humboldt Forum* de Berlim, alegando obstáculos para efetivar pesquisa sobre origem. Esta reside em dialogar e levantar provas para aferir se tratar de compra, presente ou ilícito. Em novembro (2018) entregaram o requerido, com o título: *“Restituir o patrimônio africano: para uma nova ética relacional”*.

²⁰ [...] *pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique*” (Trad. A.).

Além de rever a catalogação e separar as obras de várias etnias africanas, formularam projeto de “ética relacional”, que se encontra no título. Assinalam que a pesquisa de origem se torna fulcral, quando em diálogo para cotejar se foram obtidas por atos colonialistas: de um lado via forma ilícita, violenta, roubo, pilhagem; mas também, para discernir e acatar o sentido essencial e usual para dado povo. Ademais apreciam objetos não em seu valor de mercadoria rara e bela, mas sim, na chave de intermediários, portadores de usos, costumes, cultura de grupos, em diálogo com o Outro, a saber:

Os objetos são mediadores de correspondências, metamorfoses e passagens em ecossistemas caracterizados pela fluidez e circularidade. Em um universo reticular, eles são os operadores de uma identidade relacional e plástica, cujo objetivo é participar do mundo e não dominá-lo (SAVOY & SARR, 2018, p.29)²¹.

Reações se deram em plena vaga da Covid-19, sejam as negações do Museu Britânico, sobre repatriar coleções coloniais, seja sobre inauguração, em Berlim/ALE do *Humboldt Forum*, resposta milionária alemã²² de órgão com mostras etnológica e antropológica. Reúne aquelas nativas de Ásia, África, Américas e Oceania, como o Quai Branly e o Britânico. Imediatamente sofreu vários ataques, em especial na política, sob acusação de tentativa para apaziguar o passado colonialista, desviar o foco candente advindo do Holocausto, também, daquele passado cindido, pelo Muro, que cai em 1989. O historiador Jürgen Zimmerer, da Universidade de Hamburgo, reiterou o fato em declarações para várias mídias, lembrando que há cabeças humanas musealizadas em outros órgãos alemães.

Cabe especificar entre as polêmicas ante a localização: o lugar antes abrigou o Palácio da Cidade de Berlim (*Berliner Stadtschloss*), atacado na II Guerra Mundial e depois destruído, no que antes fora o lado Oriental. Funcionou ali o chamado

²¹ *Les objets sont des médiateurs de correspondances, de métamorphoses et de passages dans les écosystèmes caractérisés par la fluidité et la circularité. Dans un univers réticulaire, ils sont les opérateurs d'une identité relationnelle et plastique, dont le but est de participer au monde et non de le dominer* " (Trad. A.).

²² Informes divulgados por várias mídias sobre o orçamento dão conta de que teriam sido gastos mais de 600 milhões de euros e, note-se, em continuidade na época de pandemia.

Parlamento da República Democrática Alemã (1949-90), destruído em 2008. A escolha de se estabelecer exatamente nesse espaço o *Humbolt Forum* marcaria um desvio de amplo debate fixado em livros, filmes, museu, entre tantos, sobre o genocídio praticado no Holocausto, durante a Guerra?

Outro aspecto decorreu da opção de um projeto no edifício em espécie de colagem, feita pelo arquiteto Franco Stella. Uniu diversas citações do passado, talvez para acalmar ânimos, entre estas, a cúpula, algumas fachadas internas e do pátio, tendo mesclado com novas. Após reações adversas, manteve na cúpula alusões cristãs, a desconsiderar as demais religiões daquele território; além da cruz a inscrição, que alude ao fato de que se deve ajoelhar diante de Jesus: "Não há outra salvação, não há outro nome dado aos homens, mas o nome de Jesus, em homenagem ao Pai [...]" (*Deutsche Welle Brasil*, 2020).

Observe-se que apenas em janeiro de 2021 divulgou-se a reabertura, porém sem público e em espetáculo *online*, dada a pandemia, com a coleção do Imperador Leopold II²³. Do próprio Fórum, o conselheiro, George Abungu, ex-diretor-geral dos Museus Nacionais do Quênia remeteu carta à chanceler Angela Merkel, divulgada com ressaltos em mídias. Em um dos trechos Abungu sublinha a acuidade em se devolver aquela parcela de artefatos possuídos de "[...] — significados simbólicos e ritualísticos — que foram saqueados. Estes precisam retornar para o lugar de origem." (KUSHNER, 2021).

A declaração delineia uma via conceitual para saída de museus, ao contrário de outra visionária, ou seja, repatriar todo e qualquer objeto, a par de se tomar decisões partilhadas com os povos. Savoy então (2021) reafirmou ser contrária e imprópria a abertura do *Humboldt Forum*, sem catalogar origem, prática corrente em museus etnológicos e, mais, em palácio colonial²⁴, quando, para a historiadora, a Alemanha

²³ Leopold II (1740-92) obteve múltiplos títulos políticos, daí o conjunto de sua coleção. Como se consagrou, foi Sacro Imperador Romano, Rei da Hungria e Boêmia, Arquiduque da Áustria, e Grão-Duque da Toscana no final da vida.

²⁴ Assinale-se que, nesse Palácio, no início do Século XX, o Imperador Guilherme II, em conflito com colônias africanas determinou o genocídio dos povos, Herero e Nama.

mostra atitude ressaltável ao abrir seu território para receber imigrados vindos de diversos locais.

Na França e na Holanda, em 2020, as ações geraram reações incisivas de ativistas congolezes, ligados à Organização Yankanku, ao tentar restituir peças de seu povo, citando ser ato colonialista e indevido, atraindo atenção, em nome da causa e ao que nomearam, pilhagem europeia (CARVALHO, 2020). Preocupação se deu também na Holanda, segundo se veiculou, ao designar comitê, que orientou a restituição total do acervo retirado de países como Indonésia e Suriname (FERRER, 2020). Vale acompanhar!

Na África, por exemplo, após a Independência do Zaire em 1973, se realizou uma restituição incomum, de obras mantidas no *Africa Museum*, em Tervuren/ BEL, sob protestos, citando que lá estariam sob cuidado especial. Mas, além de peças havia corpos e devolvê-los se constitui em gesto notório e decisivo. Assim, Nelson Mandela, logo após sua posse (1997) exigiu devolução da França de restos mortais da africana Sarah Baarman, falecida em 1815 e tendo partes, como cérebro e órgãos sexuais, exibidos em Paris, no Museu do Homem, até 1974. Apenas em 2002 houve a restituição (PARKISON, 2016).

Exibir humano tido por exótico não reside em prática recente e cabe lembrar o deplorável conjunto vivo de povos originários vindos de colônias, apresentados na Exposição Universal de Paris em 1889, nomeado por *Village Nègre*. Nessa época graçavam teorias racialistas no Velho Mundo, uma vez mais, para tentar provar a elevação européia. Cientistas vindos ao país no Século XIX prestavam suporte e serviços a essa causa, ao se aproximarem dos povos originários.

Por outra parte há cabeças, *tsantsas*, de inimigos encolhidas por povos da Amazônia, que se acham em museus. O Brasil teria proposto repatriamento como Mandela? Este acervo humano cooperaria para ampliar o saber relativo à cultura local? Ilustra esta última questão decisão ocorrida em Oxford/UK, junto ao Museu Pitt Rivers, em setembro de 2020, que resolveu retirar de exposição cabeças humanas. Declarações da diretora, Laura Van Broekhoven residiriam em não mais interpretar tais povos no

sentido negativo, em entrevista ao jornalista Pablo Uchoa, nesse mesmo ano pela *BBC Brasil*.

As cabeças eram uma das maiores atrações do museu, mas em vez de fornecer uma compreensão mais profunda sobre outras culturas, elas estavam reforçando estereótipos sobre esses povos serem 'selvagens', 'primitivos' ou 'horríveis'.

Não menos sofrível foram os chamados “exposições coloniais”, em que pessoas de povos originários enjauladas eram exibidas, isto desde o século XIX e por mais de um século. No Brasil em 1882 D. Pedro II abriu, no atual Museu Nacional, uma mostra de sete indígenas ao vivo, nomeada Exposição Antropológica Brasileira, em sintonia com o costume e enorme adesão de visitantes. Em estudo sobre o tema, Marina Cavalcante Vieira afirma sobre a exposição que “[...] os Botocudos representavam por definição o ‘outro’ antropológico, a imagem que espelha exatamente o contrário do Brasil civilizado” (2019, p. 352).

CONCLUSÃO

Formas ligadas à identidade dos povos têm sido alvo para ataques de territórios em conflito. Desde monumentos até peças destinadas a culto religioso vêm sendo destroçados, pilhados, apartados de seu local original e expostos como representação de força. Parecem conter nas entranhas significados simbólicos indicativos de triunfo, orgulho, superioridade, poder, dominação, ou demais sentimentos rasteiros de um povo contra outro. Em paralelo, objetos surrupiados de povos e em distintas guerras, decorrido certo tempo, quando obras subterrâneas ocorrem, emergem da terra.

Neste estudo, procurou-se focar em casos exemplares museais, a sonhar com nova forma para se atuar com bens culturais do Outro. No presente, exigem estratégia para driblar a falta de público, fruição via *live*, filmes, falas explicativas; exploração de ícones da coleção. Critico esta última, por apontar para fetiche, comentário diretivo de ditos peritos e pergunto: seria momento oportuno para se enfrentar outro conteúdo?

Mais grave, enfatizo fatores deploráveis, ainda ativos: rebaixar o Outro a uma tela vazia; elevar curador a mago; reduzir a cultura material à condição de preciosa; entender o saber como distintivo de classe. Fica a dúvida: quais as inovações cunhadas para este tempo? O que criação e pesquisa originaram para baseá-las? Será que apenas se repetiu *ad nauseam* espetacularização midiática e promocional de egos colosso, ficando-se apenas no antes aclamado, visto, memetizado, viralizado?

Ante robustos obstáculos em 2020, museus reagiram e buscaram saídas em diálogo, seja compartilhando oficinas e apresentações públicas, a partir de inventividade e prontidão, ainda que padecendo com redução de seu quadro. Erigiram-se formas para encarar com vigor a Covid-19, criando “Planos de Gestão, Crise e Risco” no coletivo, discutindo postulados e redesenho pactuado com novos interlocutores, em especial no ICOM. Desta maneira cintilaram questionamentos, valores, ligados a grupos favorecidos e ampliação de identidades entre origens, ou seja, miscigenadas e não apenas as locais.

Tal postura favorece ampliar declarações genéricas e universalistas sobre valor e incorporação, ou não, de acervo perto ou longínquo, para além do que se encontra firmado e consagrado. Cabe sempre inquirir, ao se encarar novas peças museais: o que, de quem, onde, como, por que, para que, para quem, ou seja: o que é sua essência; memória de quem; raridades provenientes de onde e como se obteve; por que reduzi-las a cenário de espetáculo; além dos pares, ações alcançam os inabituais do órgão?

Interessou analisar reversões de conjunturas adversas durante a pandemia relativa à Covid-19, no campo da decolonização de coleções, preservação compartilhada em instituições e nas artes em geral. Sublinhe-se que a demanda por isolamento desgastou limites para outros focos, inúmeras culturas e expressões, ante o total aviltante de vidas perdidas; a nefasta crise social, política, sanitária educacional e ambiental, demanda por isolamento. Chamou a atenção, uma vez mais, como expressões artísticas podem ser essenciais para pulsar crítica, harmonia, união, ainda que à distância.

Nesta era e nas boas versões, museus puderam rever certezas, fornecer conteúdo, quando pessoas devem ficar em casa, diversificando em caminhos inéditos e múltiplas atividades. Esgarçou-se o limite na atuação convencional em presença e esse órgão já não se reduz ao senso comum, não raro, ainda tido na faixa de guardião da memória, colecionador de belas raridades e local para diversão, cifras, show, espetáculo e deleite.

Demandas sociais avivadas por ativismo seguem na atual tendência em se convocar etnias distintas para assumir cargos, suavizar a imagem, nos vários âmbitos preservacionistas, ainda privilegiando o desgastado, “politicamente correto”. Seriam, por vezes apenas algo de marketing para atrair mídias? Ao contrário, no lugar do espetáculo, caberia aos órgãos assumir liderança para trazer seus semelhantes no centro decisório, assim, contribuirão para fugir do paternalismo, em que domina o fazer para, ou por alguém? Ao reflorescer as luzes e ações aguardam-se renovações, continuidade, trocas, quem sabe um tributo à vida. Ciça, Inverno 2021.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANDRADE, Oswald. GALVÃO, Patrícia; LIMA, Queiroz. *O Homem do Povo*. Março/abril, 1931. Facsimilar com introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1984.
- BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metallivros, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; 1990.
- DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*, 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.
- GUASCH, Anna Maria. *La memoria del Otro en la era do global*. Santiago do Chile: Museu Nacional de Bellas Artes, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/ PubliFolha, 2000.

KOSSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história* / Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

LEITE, Serafim S.J. *Cartas dos dos principais jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo, EDUSP, 1999.

MOREAU, Filipe E. *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*. São Paulo: Anablume, 2001.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O Universalismo Europeu: a retórica do poder*. São Paulo: Boitempo.

Fontes eletrônicas e sites

ART FORUM. France to return artifacts to Benin and Senegal within a year,.2020. Disponível em: <https://www.artforum.com/news/france-to-return-artifacts-to-benin-and-senegal-within-a-year-84313> Acesso em: 23 mar. 2021.

ART NOT OIL COALISION. Disponível em: <https://twitter.com/ArtNotOil/photo/> Acesso em 25 jun. 2021.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: EUFMG, 1998. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/bhabha-homi-k-o-local-da-cultura.pdf/> Acesso em: 26 jun. 2021

CÂMARA dos Deputados. Legislação. Decreto 847 de 10 de outubro de 1890. Capítulo III. "Dos crimes contra a saúde pública. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/> Acesso em: 26 maio 2021.

CARVALHO, Bruno Amaral de. Viva a àfrica Livre: ativistas tentam recuperar obras africanas em museus na Holanda. 20 set. 2020. Disponível em: "Viva África livre". Ativistas tentam recuperar obras africanas de museu na Holanda (wort.lu). Acesso em 19 abr. 2021.

CHENU, Isabelle. Quem roubou quem? França quer multar ativistas que tentaram conficar peças africanas de museu em Paris. Paris: *Radio France Internationale Brési*, 20 set. 2020. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/frança/20200930-quem-roubou-quem-frança-quer-multar-ativistas-que-tentaram-conficar-peças-africanas-de-museu-em-paris/> Acesso em 12 abr 2021

CONVENÇÃO para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf/> Acesso em 27 abr. 2021.

CÚPULA do Palácio no coração de Berlim gera polêmicas. *Deutsche Welle Brasil* 29 maio 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/cúpula-de-palácio-no-coração-de-berlim.../>Acesso em: 31 maio 2021.

EM LIVE Marcos Ponte chama corte em orçamento 2021 de ‘estrago’. Disponível em:
<https://www.metropoles.com/brasil/economia-br/em-live-marcos-pontes-chama-corte-em-orcamento-de-2021-de-estrago/> Acesso em: 28 abr. 2021.

FERRER, Isabel. *Holanda contempla la devolución incondicional del arte colonial: Un informe oficial abre la puerta al retorno de 450.000 piezas*. Disponível em:
<https://elpais.com/cultura/2020-10-17/holanda-contempla-la-devolucion-incondicional-del-arte-colonial.html/> Acesso em 20 maio 2021

FRANÇA e África uma separação em câmara lenta. *Deutsche Welle* (DW), Berlim.
Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/fran%C3%A7a-e-%C3%A1frica-uma-separa%C3%A7%C3%A3o-em-c%C3%A2mara-lenta/a-54404342> Acesso em 12 maio 2021.

GRUZINKI, Serge. *A água e o dragão: Ambições européias e mundialização no século XVI*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015. Disponível em
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1914041/mod_resource/content/1/GRUZINSKI_2015.pdf/ Acesso em: 28 jun. 2021

-----*La ciudad del México: una historia*. México: FCE, 2004. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5120604/mod_resource/content/1/GRUZINSKI_2014.pdf/ Acesso em 26 jun. 2021.

----- O historiador, o macaco e a centaura: a ‘história cultural’ no novo milênio.
Estudos Avançados, São Paulo v.17, n.49, p.23-60 set-dez 2003. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9960/11532/> Acesso em 3 fev. 2020.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5120604/mod_resource/content/1/GRUZINSKI_2014.pdf/

INTERPOL divulga lista de obras de arte mais procuradas no mundo. Disponível em:
<https://www.portal.iphan.gov.br/noticias/talhes/5735/> Acesso em 28 jun. 2020.

KUSHNER, Jacob. Na Alemanha, novo museu reacende uma polêmica colonial.
Londres: *National Geographic Brasil*. 12 jan. 2021. Disponível em:
<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2021/01/na-alemanha-novo-museu-reacende-uma-polemica-colonial/> Acesso em 13 fev. 2021.

MONTEIRO, Vicente do Rego. *Lendas, crenças e talismãs dos índios da Amazonia*. (Capa) São Paulo: Edusp, 2015, Fonte: <https://www.edusp.com.br/livros/do-amazonas-a-paris/> Acesso em: 20 maio 2021.

MUSEU da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em:
<http://www.policiacivilrj.net.br/museu.php/> Acesso em: 26 maio 2021.

PARKINSON, Justin. Sarah Baartman: a chicante história da africana que virou atração de circo. Em 11/01/2016. Disponível em: Sarah Baartman: a chocante história

da africana que virou atração de circo - Agência Patrícia Galvão (agenciapatriciagalvao.org.br)/ Acesso em: 24 maio 2021.

PETITION to Parliament to ban fossil fuel sponsorship. Em 02.06.2021. Disponível em: <https://artnotoil.org.uk/> Acesso em 25 jun. 2021.

PINTO, Flávia da Silva & BERGER, William. Libertem nosso Sagrado: Violência e Intolerância Religiosa no caso das peças sagradas das religiões de matrizes africanas no Brasil (1889-2018). In: *Musas/ Musas/ Revista Brasileira de Museus e Museologia/ IPHAN*. No. 8 de 2008. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/10/revista-musas-n8.pdf/> . Acesso em: 27 maio 2021.

QUADRO de devoluções concretizadas. Fonte: UNESCO. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/restitution-of-cultural-property/committees-successful-restitutions/> Acesso em: 12 maio 2021

QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Revista Novos Rumos*. Unesp Marília/SP 2002 (37): 17, p.26. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2192/1812/> Acesso em: 27 abr 2021.

SARKIS, Hashim. Leão de Ouro especial para Lina Bo Bardi. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/17th-international-architecture-exhibition/> Acesso em: 21 de maio de 2021.

SARR, Felwine & SAVOY, Bénédicte. *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain : Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris: Ministère de la Culture et Université Paris Nanterre, 2018. Disponível em http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf/ Acesso em: 13 abr. 2021.

UCHOA, Pablo A mórbida coleção de cabeças humanas que museu no Reino Unido decidiu deixar de exibir. BBC 23 set. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54259767/> Acesso em: 26 mar. 2021.

VIEIRA, Marina Cavalcante, A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. *Revista Horizonte antropológico*, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 317-357, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ha/v25n53/1806-9983-ha-25-53-317.pdf/>. Acesso em: 24 maio 2021.

YALE. *Statement from Yale University Regarding Machu Picchu Archaeological Materials*. Em 21 nov. 2010. Disponível em: <http://news.yale.edu/2010/11/21/statement-yale-university-regarding-machu-picchu-archaeological-materials> Acesso em: 26 abr. 2021.



**Pesquisa e restauro como processos
des-criativos: aprender em direção
ao caminho inverso.**

***Investigación y restauración
como procesos de-creativos:
aprender hacia el camino inverso.***

***Research and restoration as de-creative
processes: learning in the opposite direction.***

Regina Lara Silveira Mello

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

Resumo

Reflexões sobre trajetória pessoal percorrida no diálogo entre pesquisas artísticas e acadêmicas, idas e vindas a público, constantes mergulhos em direção ao caminho inverso, conforme Clarice Lispector. A pesquisa se deu em etapas distintas, de ver, rever e analisar o vitral, oportunamente restaurar e aí (re)conhecer o coração da matéria vítrea. Foram selecionados três momentos de inserção do vidro em processos criativos próprios, revelando aproximações entre arte e pesquisa.

Palavras-Chave: Pesquisa. Restauro. Vitral. Ateliê.Vidro.

Resumen

Reflexiones sobre la trayectoria personal seguidas en el diálogo entre la investigación artística y académica, idas y venidas hacia el público, inmersiones constantes hacia el camino opuesto, según Clarice Lispector. La investigación se desarrolló en diferentes etapas, de visión, revisión y análisis de la vidriera, restaurando oportunamente y luego (re)conociendo el corazón de la materia vítrea. Se seleccionaron tres momentos para la inserción del vidrio en sus propios procesos creativos, revelando aproximaciones entre el arte y la investigación.

Palabras-Clave: Investigar. Restauración. Vitral. Taller. Vidrio.

Abstract

Reflections on personal trajectory followed in the dialogue between artistic and academic research, comings and goings to the public, constant dives towards the opposite path, according to Clarice Lispector. The research took place in different stages, of seeing, reviewing, and analyzing the stained glass, opportunely restoring and then (re)know the heart of the vitreous matter. Three moments of glass insertion were selected in their own creative processes, revealing approximations between art and research.

Keywords: Research. Restoration. Stained Glass. Studio. Glass.

INTRODUÇÃO

“Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.”
(GUIMARÃES ROSA, 1970, p.235).

Minha trajetória de pesquisa realizou-se num caminho íntimo e pessoal, mas legitimamente se fez pública. Tal e qual as palavras de Clarice Lispector “[...] estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização” (LISPECTOR, 1998, p.173). O meu caminho inverso se constitui na imersão intensa e frequente que destrói e reconstrói a matéria, à procura não sei bem do que, mas quando achado e compartilhado se torna público, habitante do mundo exterior e neste sentido, despersonalizado. Entrei no mestrado em artes (UNICAMP, 1993/96) enquanto elaborava processos criativos em cerâmica, minha prática artística até então. Aconselhada pelo meu orientador Prof.Dr. José Roberto Teixeira Leite que, ao descobrir que eu era neta de Conrado Sorgenicht (1902-1994), me sugeriu: “- conte a história dos Vitrais Conrado no Brasil, seria tão importante para nossa cultura! Se você não o fizer, tudo se perderá e o tempo vai dispersar estas informações”. Eu aceitei o desafio, ainda sem avaliar bem a dimensão no âmbito pessoal e de pesquisa, nem as transformações que resultariam desta decisão, mudei radicalmente

o tema e mergulhei fundo na pesquisa do vitral. Agradeço o olhar de mestre do professor Teixeira, que me deu a mão e viajou comigo.

Reuni as fotos que eu havia feito dos vitrais, as mais antigas há 20 anos, e comecei a ver e rever pensando no que poderia ser analisado. Remexia aquelas fotos pensando também nas mil histórias de família que os vitrais lembravam, contadas de diversas maneiras pelos envolvidos. Entre idas e vindas, havia um distanciamento familiar do qual participara involuntariamente, que decidi romper aos 17 anos, quando fui procurar meu avô oferecendo meus préstimos de fotógrafa, aceitos de bom grado. Durante muitos anos fotografei regularmente conjuntos de vitrais na capital paulista, que serviam para incrementar seu portfólio de obras realizadas. Reorganizamos juntos em longas conversas uma grande quantidade de fotos soltas, slides, negativos ou reveladas em papel, muitos sem identificação, armazenados em caixas. Conforme a pesquisa à dissertação de mestrado avançou, voltei a fotografar novamente alguns conjuntos selecionados, agora com o olhar preparado, atento e à espera do que pudesse perceber.

Quando iniciamos esta jornada, eu cursava o segundo ano de mestrado e meu avô tinha 91 anos (eu 36) e estava muito lúcido, lembrava a localização exata de cada vitral, como discretamente pude testar e comprovar a legitimidade das informações seguindo suas indicações. Ao mesmo tempo eu pesquisava documentos em bibliotecas e órgãos públicos, conversava com outros membros da família para reconstituir a narrativa deste longo período, desde 1875, quando meu tataravô¹ chegou ao Brasil, até aqueles dias. Para o mestrado, foi feito um recorte na história, contada desde o início do ateliê de vitrais em 1889 até 1989 quando meu avô o vendeu, embora continuasse a oferecer consultoria ao comprador. Entrevistei ex-funcionários do ateliê, que agora tinham suas próprias empresas e contavam histórias de suas vivências, ou de parentes mais velhos. Foi um ano e meio de muita conversa, gravações, anotações e de repente, meu avô

¹ Foram três gerações de vitralistas: Conrado Sorgenicht (1835-1901), Conrado Sorgenicht Filho (1869-1935) e Conrado Adalberto Sorgenicht (1902-1994), o neto.

faleceu. Infelizmente não viu o trabalho completo, mas falou de vitral até o último dia de vida, o assunto que mais gostava de conversar.

NA PESQUISA UM MERGULHO NA ARTE DO VITRAL, MAS NO RESTAURO A OPORTUNIDADE DE CHEGAR AO CORAÇÃO DA MATÉRIA VÍTREA.

Ao visitar e fotografar vitrais mais de uma vez, fui desenvolvendo um alfabeto visual próprio, constituindo critérios de observação que uniam questões culturais como a temática do vitral, a arquitetura do edifício em que o vitral estava instalado e as relações com a arte. Na visualização de diferentes vitrais percebi muitos tipos de vidro, de corte, de traço do chumbo e da pintura que cria sombreamentos sobre o vidro colorido, numa técnica denominada *grisaille*. Tudo parecia se encaixar bem na pesquisa de fotos e documentos, análises de carácter histórico e cultural, entrevistas que permitiam a reconstituição da narrativa original da criação do vitral brasileiro vindo da Alemanha pelas mãos da família Sorgenicht. A ação de ver e rever o vitral, e ver novamente, acrescentava, dia após dia, camadas de informações que orientavam as reflexões da pesquisa e sua escritura.

No entanto, só quando restaurei o conjunto de vitrais do Parque da Fernando Costa² vivi a experiência que me permitiu compreender melhor a matéria vítrea e trazer outra qualidade à pesquisa, enriquecida pelo contato direto com o vidro. Os vitrais que compõem o portal de entrada do parque, mais conhecido como Parque da Água Branca em referência ao bairro de São Paulo onde está situado, foram realizados numa parceria entre o pintor Antônio Gomide e meu bisavô Conrado Sorgenicht Filho, um processo criativo iniciado em 1929 e concluído em 1935. Ao localizar, numa galeria de arte, os desenhos originais de Gomide que serviram de base aos vitrais, me associei a um vitralista que conheci durante a pesquisa do mestrado e começamos a trabalhar juntos. O sr. José Moutinho aprendeu o ofício com seu tio-avô que havia

² Vide o artigo “O Vitral como Objeto no Portal de Entrada do Parque da Água Branca”, de Regina Lara Silveira Mello e Paulo Eduardo Barbosa na Revista ARA 1(1): 97-113. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistaara/issue/view/9139> Acesso em 22 jul. 2021.

trabalhado na Vitrais Conrado Sorgenicht, de onde saiu para montar seu próprio ateliê. Este vitral foi fotografado, cuidadosamente retirado da estrutura original e levado ao ateliê, desmontado, limpo e refeito. Vivi um período de imersão diária no ateliê do Zézinho (sr. José Moutinho), aprendendo a cortar vidro, modelar e soldar as ligações em chumbo, identificar texturas de superfície e cores com nomenclatura especial de referência internacional; pude compreender como é feita a pintura na técnica do *grisaille*, que desenvolvi mais tarde, em criações próprias.

No mesmo diapasão que Walter Benjamin (1994) compreende a ideia de experiência, do alemão *Erfahrung* (*erf-fahrung*, s.f.), do verbo *fahren*, como viajar, atravessar, dirigir, percebo agora que a viagem tinha se iniciado numa aproximação visual, nos registros fotográficos, na pesquisa em documentos, entrevistas e análises críticas. Mas o sentido de experiência como tentativa e erro, ensaio e prova, surgiu na lida com o vidro. A palavra experiência (do latim *experientia*) traz incorporada a ideia de alargar a nossa condição no mundo, sugerindo o tatear, o tentar fazer, viver e refletir sobre o vivido. Eu já conhecia a intensa relação que se estabelece entre arte e técnica atuando como ceramista, pois a arte da cerâmica exige um conhecimento consistente de química e física, além das relações de taticidade com a terra misturada com a água, o controle do ar na secagem e a queima a fogo. Guardando alguma semelhança com o vidro³ não só como aproximação dos materiais, mas especialmente no sentido de exploração estética de suas propriedades, gerando a constituição de um conhecimento específico que se consolida a partir da prática de ateliê. Foi aí que pude realmente perceber o limite entre a técnica e a estética na arte do vitral, pois o contato com a matéria torna evidente o que é possível realizar, explicando algumas decisões da fatura, desde o desenho até a confecção e colocação no vão.

³ O vidro é um sub-grupo dos materiais cerâmicos, assim como produtos a base de argilas, refratários, abrasivos, cimentos e cerâmicas avançadas.

O VIDRO SE INSERE NO PERCURSO CRIATIVO: TRÊS MOMENTOS

O fascínio pela luz colorida era anterior ao estudo do vitral, expresso em cenografias e planos de iluminação desenvolvidos para espetáculos de teatro e circo. Frequentar muitos lugares com vitral chamou a atenção sobre os reflexos provocados no interior dos ambientes, levando a pensar se existia uma intenção naquela janela, de refletir suas cores em determinado espaço. Como se sabe, o local exato das aberturas em qualquer ambiente é priorizado pelo partido arquitetônico, com diretrizes estéticas e funcionais de circulação e ventilação; aparentemente o reflexo colorido promovido pelo vitral acontece casualmente. Um olhar sobre as catedrais medievais francesas e alemãs, para estudar a colocação dos vitrais, revela o reflexo intencionado, orientado pelo pensamento teológico do período, um caminho traçado à luz que varre o templo em momentos específicos e desejados. A escolha das cores no vitral na Casa Conrado era uma decisão compartilhada entre o vitralista e o artista que desenhava o cartão⁴, com aprovação do cliente. Observando os vitrais das igrejas feitos pelo ateliê, é perceptível uma relação de aproximação com a iconografia das cores e formas da pintura renascentista, mais presente do que a intensão de refletir conceitos através da luz colorida.

Caixas de Sombras

A palavra sombra, (s.f.) “interceptação da luz por um corpo opaco: sombra de uma árvore” (DICIO, 2020) e está metaforicamente associada aos aspectos menos luminosos da vida, como o lado escuro da alma, fantasmas e visões quiméricas. A ideia de sombra colorida contradiz este lugar comum para propor cores que se interceptam, se combinam e se impõem ao olhar.

⁴ O cartão é o desenho do vitral que está sendo criado, em pequena escala, ainda sem traços de chumbo marcados, porém com a caixilharia representada. Definido o cartão, será ampliado ao tamanho real para preparação do molde de papel que determina o formato de cada caco de vidro.



Figura 1: Caixa de Sombras IV, Regina Lara, 2008, 35 x 35 x 8 cm, Exposição no IBRIT, Milão. Fonte: autora

A série “Caixas de sombras” foi exposta pela primeira vez no IBRIT- Instituto Brasil Itália, em Milão, em 2008. São caixas de madeira e vidro, com recortes em vidro colorido em primeiro plano, e reflexos sobre o papel branco no fundo da montagem. Devem ser expostas necessariamente com luz direta, o que promove reflexos coloridos dentro da caixa. Surgiram variações nos mais diversos tamanhos e, combinados com desenhos ao fundo, resultando camadas em profundidade. Em outra exposição, realizada no MIS – Museu da Imagem e do Som de Campinas, as caixas de sombras despontam como objetos autônomos de múltiplas camadas de vidro, vistos de lados opostos como esta “ElaEle” (2018).



Figuras 2 e 3: Caixa de Sombras ELAELE, Regina Lara, 2018, 30 x 30 x 14 cm, Exposição no MIS, Campinas. Fonte: autora.

Ali foram testados os limites do corte manual das chapas de vidro colorido, bem como o corte à máquina realizado em pequena engenhoca elétrica de difícil manipulação. A pintura em traços do desenho em tom sépia (marrom + preta) feita a quente, numa técnica de pintura do vidro feita da mesma forma desde o séc. XIII denominada *grisaille*⁵, usada ainda com a parcimônia dos principiantes.

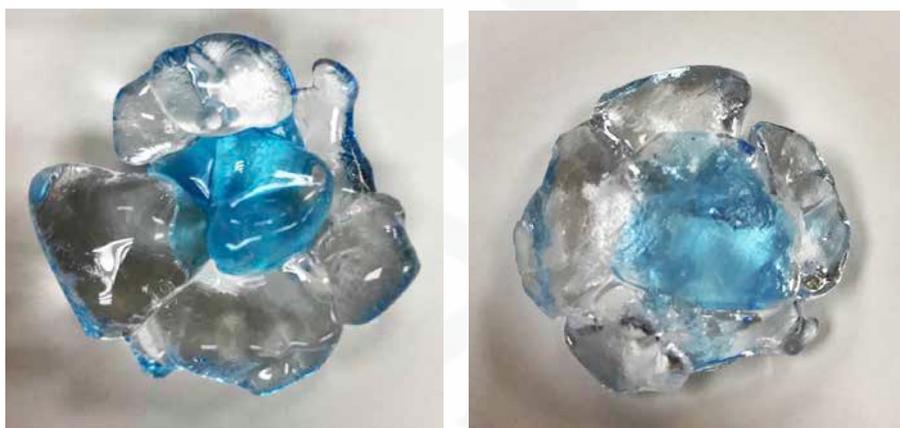
Bichos: Bio-vidros?

Cortar e modelar vidro, torná-lo maleável e dócil é quase impossível, mas talvez fique mais amigável. Aos poucos foi se revelando a diferença entre vidro plano e vidro oco, entre chapa de vidro e objeto feito de vidro soprado. Meu avô afirmava que o verdadeiro vitral seria feito com vidro colorido na massa, isto é, na massa vítrea que será formatada em chapa, pois não havia nenhuma tinta capaz de oferecer a cor na transparência desejada. Como no Brasil se produzem apenas 4 cores de vidro, sempre texturizados e frequentemente indisponíveis no mercado, é necessário importar, o que é caro e demorado. A modelagem do vidro soprado, utilizada para a criação de objetos,

⁵ A técnica do "*grisaille*" consiste em depositar, com pincéis especiais, uma mistura de óxidos de ferro e pó de vidro incolor sobre a superfície do vidro colorido e levar ao forno, entre 600 e 800 graus, para fixação. Este procedimento permite a criação de sombreados, usados nos rostos, corpos e escritos, além de acentuar a volumetria das formas.

exige o acesso a uma fornalha que permanece ligada dia e noite, 365 dias por ano, o que restringe o uso a vidrarias de média produção ou à grande indústria.

Um comentário feito pelo meu avô em nossas conversas me marcou a memória, cravando uma dúvida: o vidro colorido mais espesso transparece a cor de forma mais intensa do que o fino? qual seria mais luminoso? A questão referia-se ao vidro colorido feito à mão, com vidro soprado “escorrido” como chapa, o que traria uma irregularidade à espessura e conseqüentemente variações na transparência e intensidade da cor. Uma resposta que poderia vir da ciência, dos estudos de refração, densidades e outras equações. Mas no caminho artístico a dúvida se transforma em estímulo criativo, numa busca experimental sem resposta exata e felizmente sem fim. Interessa mais a viagem do que a chegada ao porto seguro.



Figuras 4 e 5: Estudos de reflexos: quando um único caco colorido no centro da peça reflete nas bordas da figura incolor, Regina Lara, 2018, 6 x 6 x 3,5 cm. Fonte: autora.

Os bichos surgiram do trabalho em ateliê com a técnica de *fusing glass*, quando pequenas chapas de vidro são colocadas umas sobre as outras, pintadas ou não, com vidros da mesma cor ou não, e saem fundidos numa única peça, colados entre si. Se forem colocadas em moldes, estas chapas “deitam” sobre os volumes e assumem novas formas. O cortar livremente, como se picotasse folhas de papel e soltasse os pedacinhos no chão do forno, que saem de lá grudadas, com transparências dobradas, multiplicadas como as camadas de vidro sobrepostas sugerem reflexos tridimensionais, deslocando cores e luzes.



Figuras 6: Detalhe de Reflexos sobrepostos, Regina Lara, 2018, 1,20 x 40 x 6cm, Exposição no MIS, Campinas. Fonte: autora.



Figuras 7: Espiral, Regina Lara, 2018, 80 x 65 x 6cm, Exposição no MIS, Campinas. Fonte: autora.

Um dia, o ateliê de vidro cheio de alunos em pleno processo criativo, o forno foi aberto para retirada e análise dos trabalhos. Olha só, parecem bichos! Disseram os alunos referindo-se aos meus objetos...! Comecei a nomear, “Bicho I, II, III”, conforme se multiplicavam. Algumas obras viajaram comigo a Portugal em 2016, quando fui em estágio pós doutoral na VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes,

Unidade de Investigação da FCT-Faculdade de Ciência e Tecnologia da UNL-Universidade Nova de Lisboa, e foram expostas ao final da estada. Algum tempo depois começaram a receber nomes científicos, em parceria com uma bióloga amiga, que se encaixavam perfeitamente, analisados pelo tamanho das “pernas”, ou a presença de cascos como tartarugas, enfim semelhanças e coincidências formais.



Figuras 8: *Crassoletus recyclatus var. miscampinensis* Lara, 2018. Regina Lara, 2018, 35 x 22 x 12 cm, Exposição no MIS, Campinas. Fonte: autora.

O Voo – transparência, translucidez e opacidade

No estágio doutoral em Portugal, sob a supervisão da artista Teresa Almeida, professora da FBAUP-Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e pesquisadora da VICARTE, exploramos outra técnica de criação em vidro, conhecida como *Pâte-de-verre*. Minha experiência na VICARTE foi especialmente marcada pela convivência em espaço de ateliê com diferentes pesquisas sendo realizadas simultaneamente. Eu já conhecia outros ateliês de vidro em ambiente escolar, como o da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sob a coordenação da professora e artista Teresa Almeida, surpreendentemente parecido com aquele que montei na Universidade Presbiteriana Mackenzie, aparência que na VICARTE confirmou-se: vidros espalhados, trabalhos incompletos sobre as mesas, aquela sujeira característica e deliciosa de caquinhos, gesso, pincéis, entre outros...! Assim

como Lispector vai configurando a imagem do lugar como aspecto revelador dos personagens, reconheci no ateliê da VICARTE imagens e cheiros daquele ambiente: cheguei.

A origem desta unidade de investigação (a palavra investigação para portugueses corresponde a pesquisa para brasileiros), se deve ao professor e químico Dr. António Pires de Matos, hoje aposentado pela Faculdade de Ciência e Tecnologia da UNL, apaixonado pelas questões de restauro. Em vista do precioso patrimônio azulejar, tão arraigado na cultura portuguesa, a solicitar restauração, buscou apoio para montar um laboratório/ateliê de pesquisa na área de cerâmica e vidro. O primeiro grande restauro feito pela VICARTE, no entanto, ocorreu na área do vitral, no Palácio Nacional da Pena, em Cintra. Uma exposição no local denominada “Um gosto de D. Fernando II”, mostra o processo de restauro dos vitrais dos sec.XIV a XIX, em janelas deste edifício e pequenos vitrais soltos, da coleção de D. Fernando II.

A VICARTE atua em duas linhas de pesquisa: *Glass and Ceramics in Contemporaneity* e *Cultural Heritage*. Eu desenvolvi minha pesquisa na linha de arte contemporânea e colaborei na linha de patrimônio histórico e cultural oferecendo um curso de *grisaille* aos estudantes de pós-graduação em química que estagiavam na área de restauro em vitral. Colaborei também na realização de uma queima de cerâmica em forno de papel, experiência que já realizara no Brasil, compartilhada com os portugueses. Em reflexões elaboradas com Teresa Almeida, encerramos o estágio doutoral com a exposição *Vidro e Luz: transparência, translucidez e opacidade* que realizamos no Núcleo de Arte Contemporânea do Museu do Vidro na Marinha Grande, localizado na tradicional região vidreira ao centro-norte de Portugal.



Figura 9 e 10: A obra Voo, Regina Lara, 2018, 65 x 45 x 12 cm, Museu da Marinha Grande, Portugal, e no cartaz anunciando a exposição na cidade de Marinha Grande. Fonte: autora (9) e Marcos Rizolli (10).

Eu expus as esculturas que criei na VICARTE e alguns bichos levados do Brasil; Tereza Almeida criou um trabalho especialmente para a ocasião e localizamos duas obras no acervo do Museu, para compor o conjunto, de artistas conhecidas pelos singulares processos criativos em vidro, com quem estabelecemos contatos via internet.

Como escreveu o Prof. Dr. Marcos Rizolli no texto de apresentação da exposição: "[...] congrega um diálogo procedimental e criativo entre quatro artistas: a brasileira Regina Lara, a portuguesa Teresa Almeida, a estoniana Maré Saare e a irlandesa Suzannah Vaughan...", ressaltando os diferentes repertórios culturais das artistas, e prossegue em outro trecho: "[...]Cada uma das artistas colabora de algum modo para que o público perceba a multidimensionalidade do vidro, na sua expressão contemporânea".

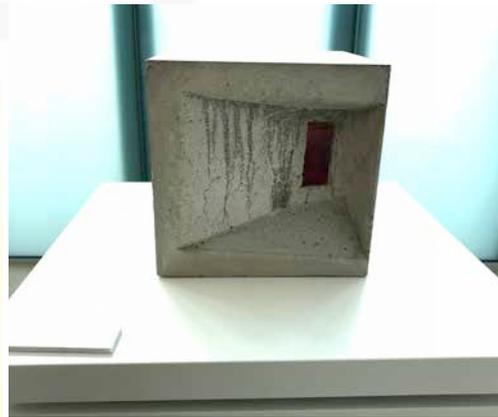
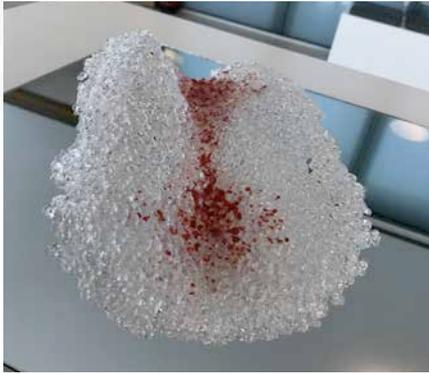


Figura 8, 9, 10 e 11: Obras de Regina Lara, Teresa Almeida, Maré Saare e Suzannah Vaughan na exposição VIDRO e LUZ: transparência, translucidez e opacidade no Núcleo de Arte Contemporânea do Museu na Marinha Grande, Portugal (2017). Fonte: autora.

A experiência em Portugal rendeu amizades e continuados vínculos de pesquisa, sintetizando percepções sobre o vidro na plasticidade das cores, formas e texturas com as dimensões estéticas originadas pela passagem da luz que constituem a linguagem da arte em vidro.



Figuras 7: *Phurus humidus var. marinagrandensis* Lara, 2017. Regina Lara. 2017, 34 x 18 x 12 cm, Nucleo de Arte Contemporânea do Museu do Vidro na Marinha Grande, Portugal. Fonte: autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há meses e neste momento, enquanto escrevo estas reflexões, leio quase diariamente um pequeno trecho do livro *Aprendendo a viver*, de Clarisse Lispector, repleto de momentos prosaicos da vida cotidiana. A certa altura chega-se a um comentário sobre enxertos de pele, um assunto que lhe chama a atenção pelo simples fato de ser inviável criar um banco de peles, onde estas fossem disponíveis a quem necessita deste tratamento, pois a pele de outra pessoa é sempre rejeitada, só é possível *Doar a si próprio*, título do texto. Só a pele retirada de nós mesmos se incorpora ao nosso próprio corpo, não é rejeitada. Considerações sobre a solidão, a luta, a riqueza, as relações humanas, concluindo com a criação artística:

Lembrei-me de outra doação a si mesmo: o da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito. (LISPECTOR, 2004, p. 170)

O diálogo com Clarice Lispector se mostra vivo e permanente, pois um pedaço retirado de si mesma e que retorna ao corpo preenchendo lacunas foi bem o que senti ao resgatar a herança do vitral, seja pela sensação de continuidade da família, seja pelo material novo que entrou no meu repertório de criação. Quando dei por mim, outro ato havia começado.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 7ªed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- Fontes eletrônicas e sites
- DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sombra/>. Acesso em 22 jul. 2021.
- MELLO, Regina Lara Silveira. *Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro*. 1996. 209f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284311> . Acesso em 21 jul. 2021.
- MELLO, Regina. BARBOSA, Paulo. *O Vitral como Objeto no Portal de Entrada do Parque da Água Branca*, Revista ARA-USP (1): 97-113. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistaara/issue/view/9139>. Acesso em 30 jun. 2021.
- NAC TEM VIDRO E LUZ ATÉ 7 DE MAIO. Disponível em https://www.cm-mgrande.pt/pages/350?news_id=792. Acesso em 22 jul. 2021.
- VICARTE. *Um gosto de D.Fernando II*. Disponível em <https://vicarte.org/events-news/restauro-dos-vitrais-do-palacio-nacional-da-pena-sintra/> . Acesso em 30 jul.



Desvelar memórias com a desconstrução de obeliscos

***Desvelar recuerdos con la
deconstrucción de los obeliscos***

***Unveil memories with the
deconstruction of obelisks***

Anna Maria Rahme

Pesquisadora Grupo Museu/Patrimônio, FAU USP, São Paulo, Brasil.

annarahme@gmail.com

Resumo

A presente investigação se propôs a examinar o desmonte das normas impostas nos memoriais erigidos após segunda metade do século XX, que ao mesmo tempo destituem as narrativas hegemônicas nos espaços públicos – como as que regem a construção e implantação dos obeliscos - e, enquanto as desconstroem, se utilizam dos mesmos atributos invertendo-os e, portanto, instaurando novos conceitos. Explorados por James Edward Young, os contra-monumentos contestam a linearidade histórica, o discurso único, a dominação espacial, ativando o observador, antes passivo, pelas condições dinâmicas do lugar e da obra.

Palavras-Chave: Memoriais. Contra-monumentos. Obeliscos. Holocausto. Américas.

Resumen

Esta investigación se ha propuesto examinar el desmantelamiento de las normas impuestas en los monumentos erigidos después de la segunda mitad del siglo XX, que al mismo tiempo indignan las narrativas hegemónicas en los espacios públicos - como las que rigen la construcción y implantación de los obeliscos - y, al tiempo que los deconstruyen, utilizan los mismos atributos invirtiendolos y, por lo tanto, introduciendo nuevos conceptos. Explorado por James Edward Young, los contra-monumentos desafían la linealidad histórica, el discurso único, la dominación espacial, activando al observador, previamente pasivo, por las condiciones dinámicas del lugar y del trabajo.

Palabras-Clave: Monumento. Contra-monumentos. Obeliscos. Holocausto. Américas

Abstract

This research aimed to examine the dismantling of the norms imposed in the memorials erected after the second half of the twentieth century, which at the same time destitute the hegemonic narratives in public spaces - such as those that govern the construction and implementation of obelisks - and, while deconstructing them, use the same attributes by inverting them and, therefore, introducing new concepts. Explored by James Edward Young, counter-monuments dispute the historical linearity, single discourse, spatial domination, activating the observer, previously passive, by the dynamic conditions of place and work.

Keywords: Memorials. Counter-monuments. Obelisks. Holocaust. Americas.

INTRODUÇÃO

[...] contra a função tradicionalmente didática dos monumentos, contra sua tendência a deslocar o passado que eles nos contemplariam - e, finalmente, contra a propensão autoritária em espaços monumentais que reduz os espectadores a espectadores passivos. (YOUNG, 1994, p. 3)

As características acima descritas sintetizam os elementos inerentes às formas tridimensionais nos espaços públicos, que James Edward Young (1951) classifica como *contra-monumentos* (1993)¹. O conceito se aplica integralmente à desconstrução dos obeliscos e, com ela, a destituição das narrativas hegemônicas nos espaços públicos. Propõe o desmonte das normas anteriormente impostas, opondo-se à lógica “da construção à destruição”, e conectando-se com os dizeres de Clarice Lispector “[...] estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização”, mote da *Revista ARA 11*.

¹James Edward Young aplica o termo *contra-monumento*, pela primeira vez, na publicação *Texture of Memory: Holocaust, Memorial and Menning*. London: Yale University Press, 1994.

A criação do novo monumento envolve novas formulações quanto à percepção, às sensações e às emoções humanas, enquanto refuta a escala vertical, a centralidade espacial, os símbolos camuflados, a dominação da forma sobre o ser humano, ou seja, os princípios das representações precedentes. Instaura modos de memorialidade distintos daqueles que evocam diretamente o culto à personalidade dos chamados “heróis da pátria”, que reforçam uma certa identidade – masculina, branca, ocidental, viril -, e privilegia o deslocamento do observador, proporcionando maior integração do próprio corpo em movimento, questão fundamental num desenho de aproximação e pertencimento.

Recentemente, a exposição “*Monuments now*” (verão 2020 – abr. 2021), no *Socrates Sculpture Park*, de Nova Iorque, recepcionou uma gama de peças que buscam “[...] abordar o papel dos monumentos na sociedade e comemorar narrativas sub-representadas, como histórias de diásporas, indígenas e *queer*”² (portal *Socrates Sculpture Park*, 2020-21). Entre os artistas convidados destacam-se especialmente as obras assinadas por Paul Ramírez Jonas e Jeffrey Gibson, que reatualizam as formas consagradas do obelisco – Antigo Egito, c. 1400 a.C. - e da pirâmide escalonada – Antigo Egito, Mesopotâmia, Pérsia e América Pré-colonial -, respectivamente.

O primeiro homenageia, com *Eternal Flame* – um obelisco em cuja base cúbica se distribuem quatro churrasqueiras -, “o papel da culinária na coesão cultural e expressão entre comunidades e imigrantes” (portal *Socrates Sculpture Park*, 2020-21. Trad. A.). O segundo, com *Because once you enter my house, it becomes our house* – inscreve elementos gráficos ativistas tradicionais e estratégias performáticas *queer* na superfície da forma arquitetônica consagrada pela cultura indígena do Mississipi -, numa escultura pública que “[...] projeta uma visão futura do mundo que abraça complexidades dentro da identidade coletiva” (Idem).

Tais princípios também podem ser notados na obra selecionada *America (un)known*, da artista plástica Bel Falleiros, que vai além da reatualização, desconstrói a forma e

² Conforme o portal do *Socrates Sculpture Park*, a exposição (2020-21) teve três etapas inauguradas sequencialmente e permanecendo em cartaz por vários meses, mostrou peças de artistas convidados, artistas inscritos e selecionados, artistas ainda não consagrados.

joga por terra - literalmente - a simbologia agregada. Em breve apresentação, referindo-se ao monumento Columbus Obelisk em Baltimore, Maryland, 1792 (o mais antigo monumento à Cristóvão Colombo das Américas) a autora afirma:

O novo monumento foi construído como se virasse o antigo de dentro para fora e organizasse os tijolos de forma mais inclusiva, baixa e próxima ao chão. Cada um desses tijolos foi fundido no local, gravado, um por um, à mão, com intencionalidade e cuidado. [...] as frases que eles carregam, em várias línguas – mais de 20, metade delas são indígenas das Américas! (FALLEIROS, 2020, tradução nossa).³

A citada peça de Falleiros destrói os antigos papéis dos memoriais, quando questiona a presença física impositiva no espaço público, a técnica construtiva imperativa, a relação com o observador fixada à distância, a simbologia operada por grupos dominantes. Lança a escultura ao solo, instigando a visualização aproximada; dessacraliza tecnicamente, ao recusar os materiais ditos nobres como o mármore e o bronze, e escolhe executá-la em barro⁴, matéria orgânica em estado bruto; enaltece os esquecidos quando grava em cada tijolo a expressão do desejo individual de pessoas originária de grupos nativos das três américas, usando seus próprios idiomas⁵.

Esses fatores inscrevem *America (un)known* (Figura 1) entre os memoriais anti-apagamentos promovidos nas Américas por ação dos colonizadores e poderes hegemônicos, que foram se estabelecendo pelo extermínio, escravização e dominação - política, financeira, moral e religiosa. Reverbera as vozes dos indígenas, negros, mulheres e muitos mais que denunciam o sufocamento imposto.

³ Parte da apresentação da autora, Bel Falleiros, sobre sua obra *America (un)known*, exposta no *Socrates Sculpture Park*, NY, 2020.

⁴ Ou, como foi dito pela artista em entrevista a Anna Parisi (2020), para Latinix Art, “a escolha final do material, por exemplo, veio dessa reação ao monumento mais antigo dedicado a Cristóvão Colombo. De certa forma, era um desejo de dar algo em volta, não perpetuando as estruturas e ideias que geram essa sensação de desconforto que temos quando olhamos para monumentos e o que eles significam. Então decidi usar o mesmo material usado para construir este monumento para Colombo, mas meio que virei o monumento do avesso — quebrando-o, de alguma forma, demolindo-o sem a violência destrutiva de tais atos” (Tradução nossa).

⁵ As gravações têm origem em respostas a e-mails enviados pela autora, privada do contato físico devido à pandemia do Corona Virus, a “pessoas de toda a América perguntando-lhes qual seria o tijolo fundamental para a reconstrução desta terra. Todas as frases que foram gravadas nos tijolos não são minhas, são respostas a esta pergunta. Algumas delas são de textos que li de Ailton Krenak, Silvia Rivera Cusicanqui e Cecilia Vicuña – frases que peguei emprestado de escritores e textos que me movem e são queridos por mim” (Tradução nossa).



Figura 1: Implantação do Monumento *America (un)known*, 2020, Bel Falleiros.
Foto: Bel Falleiros, 2020.

America (un)known, a primeira peça de Bel Falleiros em espaço público, resultou do engajamento na *Tewa Women United*, em 2018, “um grupo de mulheres indígenas do norte do Novo México, como parte da Residência de Justiça Igualitária do Instituto de Arte de Santa Fé”⁶(portal Bel Falleiros, 2021), Estados Unidos. A artista, formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, desde 2014 tem “trabalhado para entender como paisagens contemporâneas, tecidos da cidade e seus monumentos (des)representam as diversas camadas de presença que constituem um lugar”(Idem). Naquele país, percorre antigas trilhas e desenvolve pesquisa em andamento com proximidade à terra – enquanto matéria e simbologia -, levando-a “a trabalhar com a geografia sagrada do Novo México para suas instalações específicas no Parque Nacional de Pecos (2016)” (Idem) e a criar *Inhampabuassu*⁷ ou *Olho da Terra*, uma obra permanente na *Burnside Farm*, Detroit, 2017.

Percorrendo a biografia de Falleiros em sentido inverso, pode-se aferir em sua obra, além do “espaço para aterrar e explorar as histórias” (portal Bel Falleiros, 2021), um evidenciamento do caráter feminino pela residência dividida com outras quatro artistas na Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2015, tempo em que criaram uma instalação conjunta, borrando as noções de autoria. Como se apreende desses fatos, o mergulho no universo feminino faz parte da trajetória da artista e revela-se com

⁶ Disponível em site de Bel Falleiros

⁷ Na língua tupi-guarani *Inhampabuassu* significa nome do sítio ou local.

vigor particular na peça selecionada e exposta no *Socrates Sculpture Park*. Uma imersão na Terra e toda a simbologia que a cerca: o acolhimento das diferenças, o alargamento horizontal, o conagraçamento dos múltiplos grupos, o círculo da ordem cósmica e da plenitude do ser.

Reúne, portanto, peculiaridades divergentes às dos memoriais tradicionais⁸, famosos pela verticalidade e imposição na paisagem como uma “espada fincada no seio da Mãe Terra”⁹ – também designada por *Terra Mater, Tellus Mater, Grande Mãe, Mãe Universal* -, expressão impensável no universo sagrado pela agressão àquela que “nutre em seu solo tudo que existe” (ELIADE, 1996, p. 116-123). É uma resposta às homenagens aos vultos e feitos masculinos – colonizadores, governantes, militares, batalhas entre outros – uma proposta concreta às contestações decolonizadoras¹⁰. Descortinam o caráter feminino do pensamento projetual e conceitual na criação de *America (un)known*, os estudos da autora datados de 2018 que registram a derrubada de um obelisco (Figura 2), a forma monumental originariamente egípcia e que agrupa talvez o maior número de evidências masculinas.

⁸ A própria artista afirma em entrevista na Anna Parisi (2020) que desde a primeira visita ao *Socrates Sculpture Park*, aproximadamente em 2013, apaixonou-se pela colina ali localizada e pensou em ocupá-la de algum modo. A oportunidade veio com a ideia de desconstruir o obelisco em homenagem a Cristovão Colombo somada à percepção “que estava repetindo esse ato de ouvir a história desses lugares e prestar homenagem a esses umbigos discretos ou subestimados... essas forças que transformam pequenas pedras em monumentos” (Tradução nossa), gerando o monumento *America (un)known*.

⁹ Referência à poesia de Guilherme de Almeida que em seus versos perenizou as simbologias da forma e da implantação do Obelisco, na planície do Bairro do Ibirapuera, SP: “Eu sou a espada que a madre terra quando ao seu seio desembainha / [...] Têmpera impertérrita à intempérie, sou a refratária / Contra mim nem mesmo as adversas forças dos quatro elementos – terra, ar, água e fogo [...].”

¹⁰ Para contextualizar melhor, vale recordar que os Estados Unidos têm como o maior símbolo de sua Independência um Obelisco – o *Monumento a George Washington* (1848-85), Washington DC – e, ainda, à época da concepção e execução da obra *America (un)known* o país se encontrava sob o governo de Donald Trump, um presidente que se notabilizou por suas ideias misóginas e xenofóbicas.

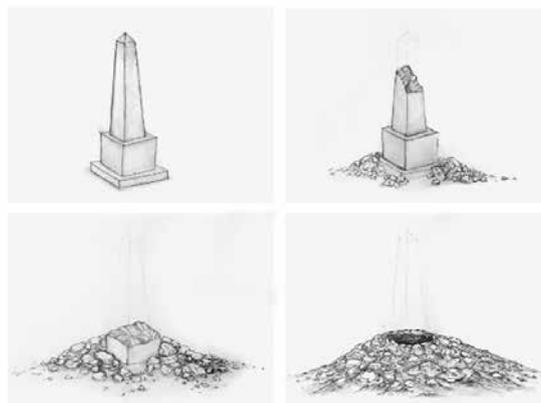


Figura 2: Estudos de autoria da artista plástica Bel Falleiros, 2018. Foto: Bel Falleiros, 2020.

O processo que poderia deixar somente ruínas, aqui sugere renascimento no seio da Mãe Terra, invoca fertilidade e acolhimento, atributos essencialmente femininos. A destruição do falo ereto e dominante resulta em um volume cônico que docilmente se acomoda à planície e cuja base é um “círculo horizontal de tijolos de barro (que celebra formas ancestrais e indígenas de construção que unem humanos, terra e cosmos”¹¹ (portal Socrates Sculpture Park, 2020-21). Relembra a cosmogonia sobre a elevação de um altar de fogo, que presentifica a comunicação entre o mundo dos deuses (sagrado) e o terreno (profano), estabelece uma ordem cósmica, funda um território e valida sua posse (ELIADE, 1996, p. 32-4). A instituição de uma Nova América desejável, com mais de 200 frases enviadas para ela - sobre casa, pertencimento e memória - gravadas na superfície de cada elemento modular da instalação, reconecta e cria uma biblioteca aberta, feita a partir das pessoas desse continente uma vez chamado de ‘desconhecido’ – (un)known - por Colombo (Figura 3).

¹¹ Conforme material de divulgação da exposição “Monuments Now”, no Socrates Sculpture Park, NY.



Figura 3: Detalhe do Monumento America (un)known, 2020, Bel Falleiros.
Foto: Bel Falleiros, 2020.

LUGARES DE MEMÓRIA OU MEMÓRIAS DO LUGAR?

Pertencimento e lembrança constituem as pedras que alicerçam um Memorial, congregam as emoções causadas pelas perdas e a conseqüente sensação de vazio. Associado ao mote “para que não se repita jamais”¹², é uma prática que tem sofrido mudanças significativas, tanto na constituição física ou aparência, quanto nos conceitos e símbolos agregados. As mudanças, muito além de simples modificações formais, desafiam as realidades do mundo e, mais do que certezas, inauguram indagações buscando integrar valor cultural e legitimidade artística em cada construção.

Falando especialmente da França e Alemanha, Reinhart Koselleck reputa a tradição de “[...] lembrar a morte de cada um” e da “igualdade na morte” vieram com a modernidade, no século XIX, enquanto aos “não identificados” é erigido aos “desaparecidos” ou ao “soldado desconhecido” (KOSELLECK, 2014 [2000], p. 256-7). Seguindo a ideia da memória “cultivada cada vez mais no âmbito privado” (p. 263), um traço de união surge entre os novos monumentos, a eliminação dos *tipos* idealizados tradicionalmente, quais sejam: destino e glória nacional, deuses e santos, elegia ao progresso.

¹² No Brasil, frases como esta estão relacionadas às lembranças do nefasto Golpe Militar de 01 de abril de 1964 e surgem associadas ao projeto *Memórias Reveladas* da Comissão Nacional da Verdade (CNV) - como certamente também em outros países da América Latina, igualmente afetados - e a conseqüente disponibilização e acesso a arquivos da ditadura Militar. Tal projeto fez uso do *slogan* “Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça”, ainda permanecem como referência nas pesquisas e estudos para a memória e a história da repressão militar.

Criar obras de arte memorizantes, na segunda metade do século XX, tornou-se um desafio após as heranças de aniquilamento herdadas: da II Guerra Mundial – Holocausto, Hiroshima e Nagasaki –; da descolonização de alguns povos da África – Moçambique, 1964, Angola, 1975, entre tantos¹³ –; do extermínio de populações indígenas nas Américas – iniciado na colonização do Continente e que perdura até os dias atuais –; da Guerra Fria – por dividir o mundo política e ideologicamente entre 1947 e 1991 –; do assassinato e desaparecimento de revolucionários pelas Ditaduras Latino-Americanas; da destruição do *World Trade Center* em Nova Iorque; só para citar alguns. O recorte, aqui proposto, abarca tão somente alguns casos marcantes nas Américas e Europa, erigindo memoriais que recorrem conceitual e formalmente às questões nomeadas desafiando a iconografia tradicional.

Abordando especialmente a cultura francesa, Pierre Nora compilou, nas duas últimas décadas do século passado, os *lugares de memória*¹⁴, em nome de uma história crítica, anti totêmica, privilegiando o estudo das celebrações em detrimento de celebrar a nação. Tais representações carregam consigo características materiais, pelo conteúdo de seu discurso analítico; universais, porque existem independentemente das pessoas e limites demográficos; simbólicas, por definição e funcionais, por hipótese (RAHME, 2000). Entre eles, o pesquisador distingue “lugares dominados” – refúgios e santuários de fidelidade espontânea – e “lugares dominantes” – monumentos espetaculares, triunfantes e geralmente impostos.

Para Nora, a memorialidade pertence a cada lugar, objeto, instituição passíveis de serem historiografados, não mais como lembranças herdadas que asseguravam a conservação e transmissão de valores coletivos em determinado grupo identitário. Entendidos como “uma organização inconsciente da memória coletiva que nos permite tomar consciência dela mesma” (NORA, 1984, p. 42), os *lugares de memória* diferem das *memórias do lugar* agora pleiteiadas e entendidas por impressões

¹³ Como se sabe, o continente africano, colonizado por países europeus, iniciou o processo de independência pelas lutas nacionais na Libéria, em 1847, e terminou na Eritreia, em 1993.

¹⁴ Pierre Nora organiza e publica uma compilação dos lugares de memória franceses, *Les Lieux de Mémoire*, em três volumes: *La République* (1984), *La Nation* (1986) e *Les France* (1992), após debates em seminários realizados entre 1978 e 1981 na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

individuais a respeito das recordações ativadas pelas forças do lugar – não mais extático, mas vivo e em constante transformação.

Diferem, igualmente, da anterior celebração da nação que se difundiu pelo país pós-Revolução Francesa (1779 a 1789), quando houve uma multiplicação de monumentos públicos por todo o território nacional - a cada comemoração de aniversário criavam-se novos espaços memoriais para glorificação conjunta dos heróis da pátria. São representações idealizadas, construídas como verdadeiros santuários para os homens-deuses, os “altares da pátria”. Segundo James A. Leith (1991), esses panteões reúnem saberes distintos – arquitetos, artistas, intelectuais, servidores civis -, integrando história política e história da arte no debate da política cultural.

Reputando às mudanças institucionais trazidas pela Revolução – a retórica, os símbolos, os rituais, os relatos pessoais e grupais - e, com elas, a fundação para a história de uma Era Moderna, Leith percorre cada povoado, fazendo o levantamento de centenas desses altares que ocupam sítios em áreas privilegiadas, destacando uma tipologia arquitetônica recorrente, o obelisco. Sempre em destaque, ora como forma isolada centralizadora, ora coroando percurso circunscrito por pequenos volumes, o tronco de pirâmide alongada se projeta em direção ao etéreo e indica, pela pequena pirâmide de base no seu topo, a união entre Céu e Terra, entre o sagrado e o profano. Não por acaso, em 1836, a Praça da Concórdia na capital francesa recebe aquele que se conhece como Obelisco Luxor, dada sua origem¹⁵, transporta para o centro da “cidade luz” o símbolo máximo da vida, desde a antiguidade.

HOLOCAUSTO: MEMORIAIS ALÉM DOS CAMPOS

Na Europa, erigir obeliscos - ícones da funerária egípcia - constituiu-se em ação constante desde o século XVII até o XIX, mas tornou-se irrelevante tanto no entre-guerras como ao final da II Guerra Mundial. A reconstrução dos países, após dois

¹⁵ Dois obeliscos faziam parte do templo a Luxor, situado 3km ao sul de Karnak, um com 25m de altura (Ramsés II) e outro, com 23m de altura (c. 1250 aC, XIX Dinastia), ambos doados à França por Muhamed Ali, rei do Egito em 1829. Sua transferência, porém, só aconteceu em 1833, quando somente um deles, o menor, chegou a Paris e ocupa o sítio atual desde 1836.

eventos tão traumatizantes, alterou os modos de valorizar feitos heróicos exigindo mudanças radicais na elaboração das celebrações, em respeito à dor de todos e cada um. Reinhart Koselleck faz um balanço sobre peso e intensidade do passado recente na construção dos memoriais dos campos de concentração, ao verificar que neles “[...] a morte não é mais vista como resposta, mas apenas como pergunta. Ela deixou de ser algo que produz um sentido; agora ela requer um sentido” (2014 [2000], p. 258).

Talvez a pergunta seja: por quê? E, quem sabe o sentido venha a ser descoberto por cada fruidor desses espaços de memorialização, esses agora contra-monumentos, que fogem das grandes estruturas, da imposição visual na paisagem e do impacto ao público pelo apelo à dramaticidade. Em conversa íntima com o observador, ativa-o num exercício de memória pelo uso da temporalidade como agente, enquanto tais obras evocam a ausência das vítimas dos acontecimentos traumáticos pela desmaterialização e o banal. Projetam memórias plurais de cada lugar e isso se opõe aos delírios de controle do poder, venha ele de governantes ou grupos hegemônicos.

Alterou-se a narrativa com desenhos de artistas e arquitetos que agradam aos críticos e curadores, mas que suscitam, muitas vezes, perplexidade pública ou mesmo indignação dos sobreviventes, que demandam representações literais para o “fato real” que os atingiu direta ou indiretamente (YOUNG, 1994, p. 10, tradução autora). Justificam sua defesa em nome da rememoração do evento trágico pela dramaticidade, reputando à escultura figurativa a condição de “[...] evocar um elo empático entre espectador e monumento” (Ibidem). E James Edward Young contra-argumenta que a abstração das formas ameniza “[...] o senso de testemunha mimética de uma obra” compartilhada e ideais comumente mantidos” (Ibidem).

Os conceitos assim originados fazem parte dos estudos de Young datados dos anos 1990, que, no entanto, já estavam presentes no *Memorial dos Mártires da Deportação* (1962), em Paris, erigido vinte anos após a prisão de 13.152 judeus franceses, nos dias 16 e 17 de junho de 1942. Somente ao final da II Guerra soube-se que estes e muitos mais – somando-se 200.000 – foram conduzidos a Auschwitz e exterminados. Construído abaixo do nível do solo, o monumento invertido situa-se na Île de France, no terreno anteriormente ocupado pelo necrotério da Catedral de

Notre Dame. Em movimento acolhedor, a cidade reverencia seus cidadãos recepcionando-os em área nobre, à beira do Sena, como a pedir perdão pela negligência (Figura 4).

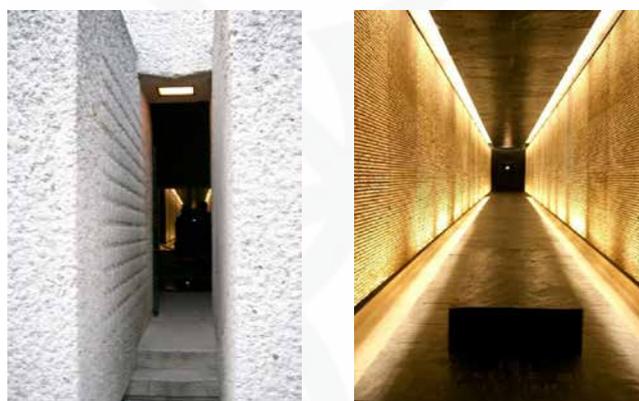


Figura 4: Vista externa do Memorial dos Mártires da Deportação, 1962. Arquiteto Georges-Henri Pingusson. Paris. Foto: Susana Valansi, 2004.

Coube ao arquiteto Georges-Henri Pingusson (1894-1978) a autoria da obra, sinalizada por muros que atravessam a praça - sem recortá-la ou exceder a altura do olhar dos visitantes -, interrompidos apenas por duas estreitas escadas que dão acesso ao memorial. A superfície rústica contínua nesse mesmo limite perimetral é marcada por incisões de legendas rememorativas - “Mortos Franceses da Deportação” e “1945”- em vermelho, que simulam cortes de instrumentos afiados. Reconhecido como Monumento Histórico em 2007, o espaço convida ao silêncio e recolhimento, seja pelos estreitamentos das áreas em formato triangular ou pelas altas e ásperas paredes em tonalidade cinza que as circundam. Complementam a ambiência, negros gradís de ferro vedando nichos e uma composição de triângulos verticalizados e lanças com pontas afiadas, a lembrar os horrores da privação de liberdade (Figura 5).



Figura 5: Área central Memorial dos Mártires da Deportação, 1962. Arquiteto Georges-Henri Pingusson. Paris. Foto: Susana Valansi, 2004.



Figuras 6 e 7: Mausoléu no Memorial dos Mártires da Deportação, 1962. Arquiteto Georges-Henri Pingusson. Paris. Fotos A., 2004.

A ácida recepção é interrompida por dois grandes volumes prismáticos que anunciam um corredor estreito em cujas paredes laterais 200.000 pontos de luz cumprem o papel de iluminar um caminho rumo ao infinito, alí reforçado pela escuridão da parede ao fundo e do piso, no qual repousa a lápide do Túmulo ao Deportado Desconhecido (Figuras 6 e 7). Inaugura, entre os memoriais, conceitos detectados por Rosalind Krauss no *Duplo negativo* (1969), terraplanagem escultural no deserto de Nevada, de Michael Heizer - duas fendas de 30 m de comprimento e 12 m de profundidade, uma defronte à outra - cujos dimensionamento e localização suscitam deslocamento do observador para a completa fruição.

A pesquisadora acrescenta que “a única forma de experimentar o trabalho é estando dentro dele – habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos

corpos” (KRAUSS, 2003, p. 334), expressando uma interpretação metafórica do relacionamento do eu com o outro, olhando de dentro para fora em busca de respostas. Embora se trate de objetos distintos, pode-se traçar um paralelo entre o acessar o memorial francês e depararmos com um eu que recusamos aceitar, naquela confinada área triangular, cujo piso organiza paralelepípedos quadrados em planos igualmente triangulares. Prolongando e acentuando o desconforto das lembranças do Holocausto, as paredes internas do mausoléu são preenchidas por inscrições - mensagens, pedidos de perdão e melancólicas poesias de autores franceses - com idêntica força gráfica daquelas no exterior do memorial e acentuam a proposital rusticidade do conjunto.

Na capital alemã, um *Memorial do Holocausto* ou *Memorial aos Judeus Mortos na Europa* (2003-5), de autoria do arquiteto Peter Eisenman e do engenheiro Buro Happold, reúne 2.711 blocos de concreto - de iguais dimensões horizontais e diferentes alturas - a poucos metros do Portão de Brandenburgo, entre a Embaixada dos Estados Unidos, o parque Tiergarten e mais adiante a Potsdamer Platz. Acrescente-se que os 19.000 metros quadrados, ocupados pelo monumento, localizam-se nas proximidades da conhecida “faixa da morte” correspondente ao muro de Berlim, derrubado em 1989, e some-se o fato de sua inauguração ter acontecido aos 60 anos do fim da II Guerra Mundial.

Numa primeira aproximação, pode-se observar o conjunto de volumes organizado em traçado ortogonal e simétrico. O intrigante é percorrer as estreitas e idênticas alamedas e sentir a insegurança aos nossos pés, causada pela ondulação do piso formado por paralelepípedos. O estranhamento e o desconforto aumentam à medida que se caminha pelos corredores cercados por planos cinzas e opacos sufocantes, à medida que os prismas crescem em altura. Encontros e compartilhamentos são impossibilitados pela acanhada largura das passagens, ampliando a sensação de solidão, apesar do ruído das pessoas que se aproximam e distanciam (Figura 8).



Figura 8: Memorial aos Judeus Mortos na Europa, 2003-5. Peter Eisenman e Buro Happold. Berlim. Foto A., 2014.

Resta, apenas, a sensação de vazio ao final dos estreitos corredores percorridos sob a opressão cinza dos blocos de concreto. Surpreendentemente, porém, à saída desse labirinto, se é recepcionado numa praça animada por múltiplas presenças (Figura 9). É a revelação da vida, ou ressurreição, contrastando com a tragédia da morte pelos nazistas, o Holocausto de milhões de judeus e, até mesmo, o acentuado realismo dos Campos de Concentração transformados em museus. A crueza daqueles acontecimentos é então rememorada por cada um dos visitantes e, entre eles, cada cidadão alemão, certos de que tal crime “não se repetirá jamais” embora não possa ser reparado.



Figura 9: Memorial aos Judeus Mortos na Europa, 2003-5. Peter Eisenman e Buro Happold. Berlim. Foto A., 2014.

Em Viena, o primeiro memorial ao Holocausto foi erguido em 2000, após vencer barreiras impostas pelos comerciantes da Judenplatz (Praça dos Judeus), que não desejavam perder vagas de estacionamento para a obra, premiada em Concurso

Público (1996), *Biblioteca sem nome (Nameless Library)* de Rachel Whiteread¹⁶. Além de ser uma metáfora da queima de livros orquestrada pela SS - Polícia de Estado Nazista, composta cinquenta por cento de oficiais austríacos – o monumento sinaliza para a leitura, a escrita e a memória, fatores que constituíram os judeus como povo (YOUNG, 1999). Propor hoje um memorial a esse mesmo povo que outrora fez da praça um *locus*, é retirá-lo do *apagamento*, reinseri-lo na história da cidade e, forçosamente, recordar um acontecimento que se quer negar.

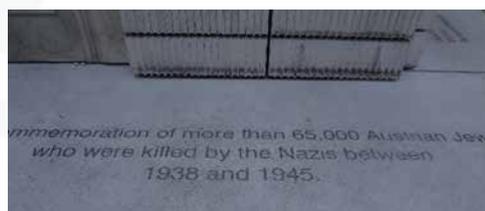
As contra-lombadas de livros – volumes iguais, inegáveis e não identificáveis - preenchem estantes que percorrem todo o perímetro de um prisma de concreto, limitam um espaço interior igualmente inacessível e induzem a adivinhar uma biblioteca virada do avesso. Com isso, Whiteread mais uma vez mostra a solidificação dos espaços sobre, sob e ao redor de objetos do cotidiano e torna palpável a noção de que a materialidade também pode ser indicada pela ausência, uma “preocupação definidora de seu trabalho. Como outros artistas de sua geração, ela se preocupa menos com as imagens de destruição do Holocausto e mais com o terrível vazio¹⁷ que essa destruição deixou para trás” (YOUNG, 1999, p. 9).

O bloco em concreto interrompe o plano horizontal contornado por galerias comerciais e intriga pela ampla porta vedada à transposição, fator que aguça a curiosidade e leva à aproximação. Coloca-nos, então, diante da frase “Aos mais de 65.000 Judeus Austríacos mortos pelos Nazistas entre 1938 e 1945”, inscrita em hebraico, alemão e inglês na plataforma frontal (Figuras 10, 11 e 12). Some-se a declaração do prefeito de Viena – divulgada pela mídia nacional e internacional - e

¹⁶ Rachel Whiteread usou o livro como *motivo* na criação da *Nameless Library* como já o fizera Micha Ullman, com *Library* 1995, Bebelplatz, Berlim – uma sala repleta de estantes vazias, visível através da transparência de um vidro colocado no piso da praça, em rememoração à queima de livros ali promovida pelos nazistas em 10 de maio de 1933.

¹⁷ *Vazio* este igualmente posto por Esther Shalev-Grez e Jochen Gerz no *Monumento contra o Fascismo* (1986), em Hamburgo. Uma coluna revestida de chumbo, na qual os residentes da cidade foram convidados a gravar seus nomes na superfície de 12 metros de altura com perímetro de 1m quadrado, usando um instrumento de metal disponível ao lado do monumento. À medida que os participantes ratificavam a declaração pública sobre o fascismo a coluna ia afundando no solo e ao final de sete anos estava completamente enterrada. Hoje, a praça vazia é circunscrita por exposição de cartazes sobre todo o processo.

um dos patrocinadores do monumento Michael Haeupl, por ocasião da inauguração, que o memorial foi erigido como “[...] um símbolo da perda e do vazio que o horror do Holocausto atirou sobre a civilização e a cultura da Europa”(portal folha.uol, 2021). Indubitavelmente, como afirma Young, “a cidade e sua comunidade judaica serão mais ricas: a comunidade judaica pela coragem e audácia de suas convicções estéticas e a cidade por finalmente ousar trazer à superfície sua vergonha anteriormente subterrânea” (1999, p. 11).



Figuras 10, 11 e 12: Biblioteca sem nome (Nameless Library), 2000. Rachel Whiteread. Viena.
Fotos A., 2014.

Cumprindo o desafio de negar as realidades do mundo, essa obra aparta-se das questões formais e históricas e aproxima-se dos eventos em curso, identificando-se ao caráter do contra-monumento (YOUNG, 1999). Ao discutir o distanciamento dos memoriais ao Holocausto em relação aos princípios da arte pública, James Edward Young reflete:

[...] a arte contemporânea convida os espectadores e críticos a contemplar sua própria materialidade, ou sua relação com outras obras antes e depois delas mesmas, o propósito dos memoriais não é chamar a atenção para sua própria presença tanto quanto para eventos passados porque eles não estão mais presentes. Nesse sentido, os memoriais do Holocausto tentam apontar imediatamente para além deles mesmos. (1994, p. 12, tradução autora)

MEMORIAIS AMERICANOS: FERIDAS ABERTAS

Para além dos memoriais do Holocausto o que restará? Para onde sinalizam? Qual evento traumático, universal ou regional, suplantarão o horror nazista em lembranças? São algumas perguntas, mas inúmeras respostas e muitas delas se referem a dramas nacionais, grupais ou pessoais – massacres generalizados de populações, extermínio total de certos grupos, perseguições ideológicas – causadas, em sua totalidade, em nome do poder. Como se sabe, estas não são questões apenas atuais, assim como não o são igualmente as manifestações a favor da derrubada de estátuas – agora, por emularem símbolos colonialistas -, que em diferentes situações significou o desmonte das simbologias agregadas àquela construção.

Um desses eventos mais fortes, a queda das Torres Gêmeas (*World Trade Center*), Nova York, em 11 de setembro de 2001, foi largamente espetacularizado pela mídia, que durante horas repetiu o vídeo do ataque, transformando-o nas imagens da destruição em show ininterrupto. Alguns anos antes, graças às tecnologias de comunicação, idênticos espetáculos puderam ser seguidos em tempo real: a Guerra do Golfo e a Invasão do Iraque. Outros tantos tiveram a divulgação “inexplicavelmente” retardada como a explosão dos *Budas de Bamiyan* (2001), no Afeganistão, ou, ainda, o saque aos museus e sítios arqueológicos iraquianos (2003), só para citar dois dos mais recentes.

O acontecimento na capital financeira estadunidense desvelou a fragilidade da defesa aérea¹⁸, solidificando medo e insegurança na população. O trauma coletivo levou à modificação nas relações de ir e vir dos viajantes, em nome de uma guerra ao terror atribuído aos árabes em geral e ao Afeganistão em particular, com o envio de milhares de soldados àquele país. A missão, considerada mais um fracasso – não esqueçamos do Vietnã – dos Estados Unidos contra países asiáticos, terminou neste ano de 2021, após 20 anos de ocupação, fixando a retirada das tropas daquele território, não coincidentemente, até o 11 de setembro, por ordem do governo Joe Biden.

Atacada nos dois edifícios signos de prosperidade e poder no complexo empresarial em Manhattan, a mais poderosa nação do mundo capitalista reagiu com presteza, mas como se viu, sem sucesso. Tamanho choque na autoconfiança retardou ações quanto à reocupação do lugar. Como cicatrizar a ferida aberta no âmago do capital? Que práticas adotar? Passou-se a conjecturar sobre reerguer construções mais altas e imperativas que as anteriores e, provavelmente, a esta ideia se deve a instalação de dois canhões verticais luminosos, que são anualmente acesos a partir de setembro de 2002, em permanente lembrança do aniversário. Passaram-se cinco anos para que fossem iniciadas as obras do atual *Memorial e Museu Nacional do 11 de Setembro* (2006-2011), cujo projeto *Reflecting Absence (Ausência Refletida)* é dos arquitetos Michael Arad e Peter Walker, da *Handel Architects*¹⁹.

O projeto paisagístico inclui um jardim com flores sazonais e árvores, mas o maior impacto é dado por duas fontes com cascatas artificiais revestidas em granito, localizadas exatamente sobre a área ocupada por cada uma das torres e circundadas por painéis metálicos trapezoidais com a inscrição dos nomes das vítimas. A água surge em quedas verticais que acompanham as paredes internas do prisma construído em cota negativa, e se transmuta em repouso espelhado para enfim se depositar num recorte quadrado na área central. Como elemento simbólico

¹⁸ Como se sabe, com diferença de poucos minutos um avião foi projetado sobre o Pentágono – Departamento de Defesa dos Estados Unidos -, ícone da Força Militar, Washington/DC, deixando 184 mortos e destruindo parte do edifício.

¹⁹ Em janeiro de 2004, o projeto foi selecionado entre 5.201 candidaturas de 53 nacionalidades diferentes como o novo memorial às vítimas do *World Trade Center*.

fundamental une os três mundos – o divino, o terreno e o subterrâneo (ou dos mortos) - significa a um só tempo espelho do real, purificação, renascimento e vida. O vazio, representado pelo fosso, remete ao mesmo vazio deixado pelos que ali partiram (Figura 13).



Figura 13: Memorial e Museu Nacional do 11 de Setembro (2006-2011). Arquitetos Michael Arad e Peter Walker. Nova Iorque. Foto: Susana Valansi, 2016.

Apesar da geometrização formal, o memorial se humaniza pela inserção dos elementos naturais - água e vegetação - a primeira por refletir o céu em constante mutação e a segunda pelo crescimento e a passagem das estações do ano. Embora ali continuem presentes o tronco piramidal, a pedra, as superfícies inclinadas com inscrições recordando cada vida vivida, o vazio central gera comunicação entre Cosmos e Geia, guardando similaridades com obeliscos egípcios, a materialidade construtiva do projeto *Reflecting Absence* resulta de uma inversão dos mesmos. Contraria o significado “tão fixo quanto seu lugar na paisagem” (YOUNG, 1999, p. 2) daqueles monumentos arcaicos e cumpre, nas palavras de James Edward Young, o processo da “mutabilidade essencial em todos os artefatos culturais” ao longo do tempo (Ibidem).

Opõe-se igualmente à verticalidade e à monumentalidade e atrai o observador para perto de modo a sentir-se parte do tributo, enquanto enuncia a sacralidade do lugar e instaurada uma nova celebração política e religiosa. A proposta aproxima conceitualmente o *Memorial e Museu Nacional do 11 de Setembro* dos contra-monumentos e o distancia dos ditos “lugares dominantes” e sua imperiosidade, mesmo quando acrescida anualmente - durante os trinta dias no mês de setembro –

dos feixes de luz azul que, embora verticais, projetam-se com translucidez impedindo a materialidade e o marco impositivo.

Apesar deste ser o memorial com maior número de visitação e ser foco constante de reportagens, algumas das formulações nele presentes já haviam sido usadas em pelo menos dois outros na América do Sul (2003), no Uruguai²⁰ e na Argentina. Em comum, todos são respostas a agressões sofridas por seus cidadãos, em todos eles materiais contrastantes indicam fragilidade e resistência, sensibilizam tátil e visualmente. Ainda em comum, as causas, tanto dos ataques no 11 de Setembro como das articulações para os golpes latinoamericanos e os treinamentos de militares para a tortura, foram originadas pelo poder hegem nico estadunidense e suas intervenções.

Como se sabe, particularmente, na América Latina em meados do século XX, militares se revezaram durante anos no poder, oprimindo e reprimindo as populações locais e regionais²¹. Apesar das mais duradouras terem sido as do Chile (1973-1990) e Brasil (1964-1985)²², na Argentina (1976-1983) o número de exilados, mortos e desaparecidos foi desproporcional ao breve período do regime de exceção. Certamente, a situação se deve ao acirrado combate às organizações de esquerda

²⁰ O *Memorial aos Presos Desaparecidos*, Montevidéu, com projeto de Ruben Otero e Martha Kohen foi inaugurado em 2003. É uma homenagem da sociedade uruguaia às vítimas da ditadura militar que, de 1973 a 1984, governou o país. Localizado em frente ao Rio da Prata – que nos anos de exceção ficou notabilizado por receber os corpos dos revolucionários -, é composto de duas lâminas de vidro temperado com acabamentos em aço corten, distantes 1.80 m uma da outra, que receberam a inscrição dos nomes das 156 vítimas, e que rasgam um quadrado de concreto – 30x30 metros – implantado sobre o terreno rochoso. Este contra-monumento opõe rudeza e delicadeza, força e leveza, natureza e tecnologia, brutalidade e transparência, sensibilizando e conscientizando cada um de nós do contraste entre opressão e liberdade.

²¹   época, a Operação Condor implementada em 1975 pelas ditaduras vigentes no Cone-Sul – Argentina, Chile, Brasil, Bolívia, Uruguai e Paraguai foi uma das inúmeras campanhas de inteligência e assassinato dos opositores ideológicos promovidas pelos Estados Unidos. Como em períodos distintos, recentemente no Brasil, a queda do governo Dilma Rousseff e as incriminações e condenações do ex-presidente Luiz In cio Lula da Silva, foram comprovadamente articuladas e financiadas pelo Serviço de Inteligência estadunidense.

²² O relatório oficial sobre a ditadura de Augusto Pinochet no Chile, divulgado em 2011, elevou para mais de 40 mil as vítimas desse regime, entre elas 3.225 mortos ou desaparecidos. No Brasil, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) confirmou, em relatório de 2014, 434 mortos e desaparecidos durante os 21 anos de ditadura militar.

que vinham sendo formadas durante os sucessivos golpes de Estado desde 1930²³, transformando o país em um dos mais politizados das Américas, politização essa que justifica a constituição de comissões, ligas, assembleias, associações, , centros em defesa dos direitos humanos.

Tamanha disposição para a luta provocou o julgamento os governantes e torturadores das ditaduras dos anos 1970-80, a identificação dos mortos, a anistia aos exilados, a busca pelas crianças apropriadas ilegalmente e sua devolução às famílias, a indenização dos familiares dos perseguidos, entre outros direitos. “Para que nunca mais se repita” é o grito indignado do povo argentino. Um povo que invariavelmente dirige-se em massa ao espaço público nas lutas sociais e políticas, em defesa das bandeiras dos direitos humanos. Que promete “não esquecer jamais” e busca concretizar materialmente cada uma de suas conquistas, com recorrentes manifestações nas praças e ruas da capital Buenos Aires, entre as quais vale citar as promovidas pela “Mães da Praça de Maio” e “Avós da Praça de Maio”.

Essa mesma população para a qual “fazer memória é construir o futuro”, ainda durante a ditadura se uniu aos organismos dos Direitos Humanos reclamando pelos desaparecidos e, tão logo foi possível, “[...] impulsionaram um projeto para criar um lugar de recordação e homenagem diante do Rio da Prata” (gobBsAs, 2003, p. 6, tradução nossa), depositário dos “desaparecidos” pela repressão. A proposta (1997) para a construção do Monumento e do Parque foi imediatamente aprovada (1998), ficando a cargo de uma comissão mista²⁴ a viabilização do *Parque da Memória*, encarregado de recordar e testemunhar

[...] os nomes destes seres que se quis apagar. Eles estarão presentes na evocação que se faça de suas vidas truncadas e na permanente homenagem aos ideais de liberdade, solidariedade e justiça pelos que viveram e lutaram. As futuras gerações que o

²³ Relaciona-se Golpes ao Estado Argentino em 1930, 1943, 1955, 1962, 1966, 1976, resultando em 12.814 dias de ditadura contra 18.232 dias de democracia de 1916 a 2001.

²⁴ A Comissão pró Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado, integrada por representantes de dez organismos de direitos humanos, legisladores, funcionários de quatro áreas do Governo da Cidade (Prefeitura) e da Universidade de Buenos Aires, supervisionou o projeto e as obras para a construção do parque bem como a convocatória e a organização do concurso de esculturas (gobBsAs, 2003, p. 7, tradução nossa).

visitem se depararão ali com a memória do horror cometido e tomarão consciência da necessidade de velar para que NUNCA MAIS se repitam estes feitos. (gobBsAs, 2003, p. 7, tradução nossa).

As ideias acima foram divulgadas pela Prefeitura de Buenos Aires, à época do lançamento do Projeto para o *Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado (1998-2007)*, certamente para incentivar apoio e doações, quando apenas havia sido implantado o traçado do Parque e parte das esculturas aprovadas em concurso público. Agregado ao monumento propriamente dito, “[...] desenhado como um corte, uma ferida aberta na colina”, pensou-se um “[...] salão de múltiplos uso, que por meio da arte, da pesquisa e de reuniões públicas se manterá viva a memória coletiva” (gobBsAs, 2003, p.7, tradução nossa), ambos terminados somente em 2007 (Figura 14).

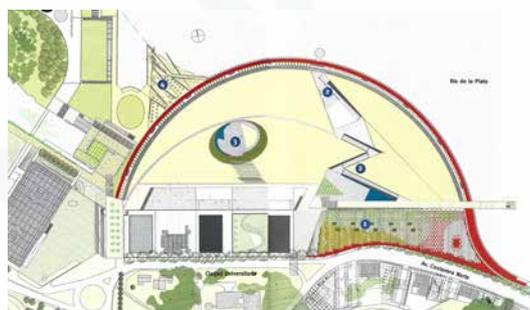
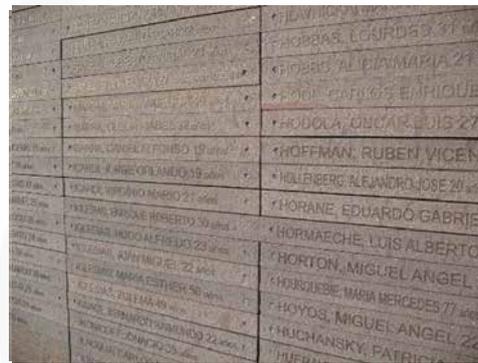


Figura 14: Plano del Parque de la Memoria (1998-2007). Estudio Baudizzone-Lestard-Varas e Arquitectos Asociados Claudio Ferrari e Daniel Becker. Buenos Aires. Fonte: Foto Gustavo Lowry, 2003. 1. Praça de acesso ao Parque de la Memoria; 2. Monumento às Vítimas do Estado; 3. Área destinada ao Monumento às Vítimas do Atentado à Sede da AMIA; 4. Área destinada ao Monumento aos Justos entre as Nações.

Inegavelmente, o *Parque da Memória*, erigido para homenagear 30.000 argentinos “desaparecidos” durante a última ditadura, é um “lugar de memória dominado”, seja por ter surgido de demandas espontâneas formadas pelos mais diversos grupos sociais locais, acima enumerados, seja pela visita respeitosa, não só daqueles diretamente envolvidos, mas também dos que admiram as lutas libertárias e compartilham com a nação latinoamericana o esforço em superar a dor pela perda de seus filhos. Ali, terra e água se fundem em abraço fraterno, sacralizando o lugar em correspondência cósmico-temporal e, na concepção arcaica, instaura um Tempo mítico - também dito primordial ou original - sem duração irreversível. Tido como circular, reatualiza-se a cada celebração de um evento ou festa sacra, “uma espécie

de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos” (ELIADE, 1996, p. 64).

A ferida aberta que não quer cicatrizar, metaforicamente é replicada pela construção das quatro lâminas horizontais que cortam a Terra Mãe em direção ao Rio da Prata. As estelas rompem o seio materno zigzagueando pela colina e projetam nas águas os “heróis da pátria” agora glorificados e ressuscitados pelos argentinos (Figuras 15 e 16). Traça-se um novo destino para os revolucionários, oposto ao *apagamento* desejado pelos carrascos que lançaram seus corpos às águas. Hoje, cada um deles está nomeado individualmente em módulos de pedra, organizados alfabeticamente, e será eternizado nas múltiplas memórias que se constituíram e se constituirão. Entre elas a da Nação que busca o Estado de Direito contra o de Exceção, a dos conterrâneos conscientizados da luta de alguns por todos, a dos familiares pelo “aparecimento” e identificação de seus filhos, a dos visitantes pela confraternização com seus irmãos e a luta para que “não se repita jamais”.



Figuras 15 e 16: Parte e Detalhe do Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado (1998-2007). Estudio Baudizzzone-Lestard-Varas e Arquitetos Associados Claudio Ferrari e Daniel Becker. Fotos: Susana Valansi, 2018.

CONSIDERAÇÕES

Resultado de pesquisas anteriores a respeito dos recentes movimentos de protesto pedindo a derrubada das estátuas, o presente artigo pretendeu levantar a questão de que é possível encontrar o mesmo caráter celebrativo em monumentos compostos por *motivos* em homenagem aos colonizadores, opressores e exterminadores, mesmo não incluindo figuras (des)humanas. Obras com igual ou

maior força retórica foram poupadas, talvez por não evocarem diretamente o culto à personalidade dos chamados “heróis”, reforçando uma certa identidade – masculina, branca, ocidental, viril - agora em xeque.

Refiro-me aos obeliscos, essas torres piramidais que originalmente coroaram tumbas do antigo Egito e, desde o século XVII até meados do século XX, passaram a ser ostentadas como marcos em inúmeros espaços urbanos. Seja com o intuito de refundação, dominação ou independência – assunto em foco no meu doutorado sobre o Obelisco do Ibirapuera, 2005 – tais edificações mantêm e acentuam seu caráter imperativo pelas implantações cuidadosamente desenhadas, centralizando praças ou coroando eixos monumentais. Nas praças recordam a fundação do mundo e, conseqüentemente, estabelecem uma ordem cósmica em torno da qual se organiza o território habitado. Nas fugas perspectivas dos eixos monumentais indicam presença e caminho a ser percorrido em busca da comunicação com o mundo dos deuses.

Focando especialmente nos memoriais erigidos após segunda metade do século XX, escolhi examiná-los segundo a categoria do *contra-monumento*, conceito derivado dos estudos de James Edward Young, que destitui as narrativas hegemônicas nos espaços públicos, propondo-se a construir o *negativo* das obras impositivas, ou seja, desconstruir formas e ideias arcaizantes de modo a opor-se aos totens monumentais, fixos na paisagem. Os novos monumentos criam, conseqüentemente, uma nova relação entre observador, objeto e mundo, parâmetros esses que orientaram a seleção das obras, examinadas sob a ótica do fruidor, neste caso ativo, tanto pelo posicionamento – distância, ângulo ou altura da vista – quanto pela sensorialidade – maior ou menor conforme o engajamento com o *motivo ou tema*.

Como se sabe, embora a criação dos memoriais evite o *apagamento* de fatos, acontecimentos e/ou indivíduos, tradicionalmente são portadores de discursos hegemônicos que asseguram lembranças seletivas e tentam submetê-las a todos. Essa constatação direcionou os estudos para aqueles identificados com os ideais acima expostos, uns relacionados ao genocídio judaico pelos nazistas e outros conectados a grupos menores, mas não menos importantes. Mesmo entre os

Memoriais do Holocausto, alguns se ocupam de grupos específicos, como o de Paris e de Viena, dedicados, respectivamente, aos cidadãos franceses e austríacos vítimas do nazismo. Em comum, todos os monumentos selecionados, da Europa ou das Américas, são homenagens póstumas a perseguidos e mortos por poderes instaurados à força, regimes de exceção: colonialismo, ditadura, milícia.

Os memoriais aos “desaparecidos” nas Américas são monumentos contra o apagamento das vítimas do ataque de origem externa ou interna, que recorrem aos elementos da natureza para compor a imagem intimista despertando a sensações individuais. Construindo espaços e ocupações horizontais acomodam o olhar singular, próximo ou à distância, mas sempre direcionado às próprias expectativas e interesses. Traçam múltiplos percursos e abrigam inúmeras simbologias, graças à fusão da variedade material cuidadosamente selecionada ou à disposição meticulosa dos planos e superfícies com texturas e cores diversas. Formas geometrizadas, movimentos naturais, luz e sombra, brilho e rugosidade, juntos compõem esses “lugares dominados” por cada um que ali deseje entrar em contato com as próprias feridas ou compartilhar aquelas abertas nos sítios e nas mentes.

A atual revisão das narrativas históricas permite visualizar brechas e fissuras interpretativas, hoje reforçadas por uma iconografia que esvazia a literalidade, invertendo monumentalidades enquanto aproxima não só o olhar, mas todos os sentidos do fruidor. Assim atraído ele é lançado para dentro e forçado a percorrer as obras-memoriais sentindo-se parte das lembranças, numa imersão para além do espaço construído que conduz à percepção pelo viés da sensibilidade, instaurando múltiplos modos de ativar lembranças e edificar memórias. Por se ascentarem em áreas públicas, esses lugares erigidos contra o *esquecimento* e o *apagamento* estão em constante mutação, acompanhando as dinâmicas da paisagem urbana e modificando sensações.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1957].
- GOBBSAS. *Memoria y Dictadura: un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos*. Buenos Aires: Asamblea Permanente de los Derechos Humanos; Dirección General de los Derechos Humanos, 2003.
- GOBBSAS. *Proyecto Parque de la Memoria*. Buenos Aires: Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2003.
- HILDEBRAND, Adolph von. *El problema de la forma en la obra de arte. [Das Problem der Forme in der bildenden Kunst]*. Madri: Visor, 1988 [1893].
- KOSSELLECK, Reinhart. *Estratos do Tempo: estudos sobre história*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2014 [2000].
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1977].
- LEITH, James A. *Space and Revolution: projects for monuments, squares and public buildings in France, 1789-1799*. Montreal: Queen's University Press, 1991.
- NORA, Pierre (org.). *Les Lieux de Mémoire*. 3 v. Paris: Gallimard, 1997.

Fontes eletrônicas e sites

Sobre America (un)known, Nova Iorque:

Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/monuments-now/>. Acesso em: 30 maio 2021.

Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/monuments-now/>. Acesso em: 05 maio 2021

Disponível em: <https://socratessculpturepark.org/artist/bel-falleiros/>. Acesso em: 30 maio 2021.

Sobre o Memorial do Holocausto, Viena:

Disponível em: <https://www.azdecor.com.br/blog/2018/04/os-espacos-representados-por-rachel-whiteread/>. Acesso em 7 de maio 21

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u11136.shtml>. Acesso em 13 maio 21.

Sobre os Direitos Humanos:

Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-12/comissao-reconhece-mais-de-200-politicos-durante>. Acesso em 02 ago. 2021

Disponível em: <https://www.brasildefatoce.com.br/2020/04/01/opiniao-par-que-nao-se-esqueca-para-que-nunca-mais-aconteca>. Acesso em: 03 ago. 2021.

Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/08/novo-relatorio-sobe-para-mais-de-40000-as-vitimas-da-ditadura-de-pinochet.html>. Acesso em: 02 ago. 2021.

YOUNG, James E. Memory and Counter-Memory. *Harvard Design Magazine*, n. 9, Construções de memória em monumento antigos e novos, 1999. Disponível em: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory>. Acesso em: 05 maio 2021.

YOUNG, James E. *Texture of Memory: Holocaust, Memorial and Meaning*. London: Yale University Press, 1994. Disponível em: https://www.Young%20JE_The%20Texture%20of%20Memory-Holocaust%20Memorials%20and%20Meaning.pdf/. Acesso em: 07 maio 2021.



***Fun Selfies: uma série de imagens
sobre as imagens dos artistas.***

***Fun Selfies: una serie de imágenes sobre las
imágenes de los artistas.***

***Funs Selfies: a series of images about the
artist' images.***

Marcos Rizolli

*Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
marcos.rizolli@mackenzie*

Resumo

A série de fotografias digitais *Fun Selfies* apresenta-se como atos artísticos interessados em pensar o universo das imagens artísticas por intermédio da apropriação de imagens dos próprios artistas, desconsiderando, inicialmente, as obras que produziram e que os destacaram na História da Arte. Para, posteriormente, resgatar as suas artisticidades em diálogos abertos com suas produções – visualidades, processos, métodos criativos.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea. Poéticas Visuais. Crítica de Arte. Apropriação. Imagem.

Resumen

La serie de fotografía digital *Fun Selfies* se presenta como actos artísticos interesados en pensar el universo de las imágenes artísticas a través de la apropiación de imágenes de los propios artistas, desconociendo inicialmente las obras que produjeron y que las destacaron en la Historia del Arte. Para luego, rescatar sus artísticas en diálogos abiertos con sus producciones - visualidades, procesos, métodos creativos.

Palavras-Clave: Arte Contemporáneo. Poética visual. Crítica de arte. Apropiación. Imagen.

Abstract

The *Fun Selfies* digital photography series presents itself as artistic acts interested in thinking about the universe of artistic images through the appropriation of images by the artists themselves, initially disregarding the works they produced and that highlighted them in the History of Art. To, later, rescue their artisticities in open dialogues with their productions – visualities, processes, creative methods.

Keywords: Contemporary Art. Visual Poetics. Art Criticism. Appropriation. Image.

O OUTRO, EM ATOS.

A arte não me interessa, apenas os artistas.
(DUCHAMP, 1963, p. 141)

Fun *Selfies*, uma série de nove autorretratos, inspirada em retratos de artistas modernos e contemporâneos, paradigmáticos em suas artisticidades e em seus modos de viver e pensar a linguagem da arte, abre-se a um processo de apropriação de expressões faciais e gestos corporais diretamente emprestadas das figuras-personalidades que lhe deram sopro.

Os autorretratos são *imagens de contrastes*¹, atos de citação e interpretação das imagens mediatizadas por esses artistas – reconhecidamente detentores de identidades carismáticas.

A ideia é bem essa: selecionar o artista e um de seus retratos; observar a alma da imagem; perceber peculiaridades; se apropriar das essências formais; refazer o outro, em ato fotográfico; tornar-se ele ou ela – sem deixar-me.

Parafrazeando van Gogh, diga-lhe que meu maior desejo é aprender a cometer também estas inexatidões, chegar a tais desvios, alterações, modificações da realidade, mentiras, se quiser. (Carta, 1882)

Ou, me aproximando do pensamento de Lionello Venturi:

Quando se fala da personalidade do artista, deseja-se falar do homem no momento no qual cria. Nesse momento ele é o representante do eterno da arte. Geralmente considera-se o contrário, que na obra de arte, o caráter individual é efêmero e contingente e construímos leis de arte, cuja observância constituiria o valor eterno da obra de arte. Mas, o estudo da história da arte, ou da história da crítica de arte, convenceu-me que são justamente as leis da arte que têm um caráter efêmero e contingente, valendo para um período ou escola, jamais para todos os tempos e lugares. Logo, a personalidade artística deve ser considerada como a própria lei. (VENTURI, 1969, p.145)

Nove vezes, um diálogo de fusões figurais, em busca de leis compartilhadas que, para o bem e para o mal, possam gerar uma lei particular – um *ato potência*² que determine a minha arte. Ainda que seja uma arte, em tempo pandêmico, determinada pela despersonalização. Como requer Clarice Lispector em *A paixão segundo G. H.* – em ato de linguagem que provocou minhas reflexões:

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si [...] as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. (LISPECTOR, 1979, p.170)

Ato 1 – A camisa listrada e o olhar transversal.



Figura 1: Pablo Picasso e Eu, imagem digital, 2020-21.

Figura 2: Retrato do artista, Robert Doisneau, reprodução fotográfica, 1952. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/robert-doisneau-les-pains-de-picasso-1>

O Cubismo, movimento artístico protagonizado pelo espanhol Pablo Picasso (1881 – 1973) exerceu uma transversalidade na linha do tempo da História da Arte. As imagens cubistas, linearmente definidas e geometricamente recortadas, parecem impregnar o retrato do artista. Da juventude à maturidade foi personalidade onipresente nos círculos artísticos de seu tempo. Sempre requisitado a se deixar fotografar aceitava os desafios de emprestar a sua própria imagem como forma de expressão de inúmeros fotógrafos.

Então, o olhar transversal, a roupa linear e a peculiar calva estruturaram o diálogo recursivo entre mim e ele.

Ato 2 – Sobre transparências e sobreposições.



Figura 3: Marcel Duchamp e Eu, imagem digital, 2020-21.

Figura 4: Foto da capa do livro de *Artista* concebido por Marcel Duchamp e Robert Lebel, traduzido por George H. Hamilton e publicado pela Grove Press, 1959. Fonte: <https://www.artbook.com/9783906915517.html>

O célebre *O Grande Vidro* (1912-23) obra magistral do dadaísta Marcel Duchamp (1887 - 1968) parece ser a plataforma expressiva que nos une – em nossas imagens.

Um dos mais notáveis artistas-celebridade, o francês Duchamp reivindicava uma arte intelectual em que o conceito de arte se sobrepunha à tradição da manualidade. Seus famosos *ready-mades* – objetos encontrados ou objetos prontos – advinham de experiências cotidianas.

O surpreendente e o corriqueiro sempre formaram o primo-motor criativo do artista.

Compreendendo a arte como um jogo, libertou o objeto artístico das esferas habilidosas das imagens. E me libertou, ao tempo que transparências e sobreposições me desmaterializam.

Ato 3 – Ora, bigodes!

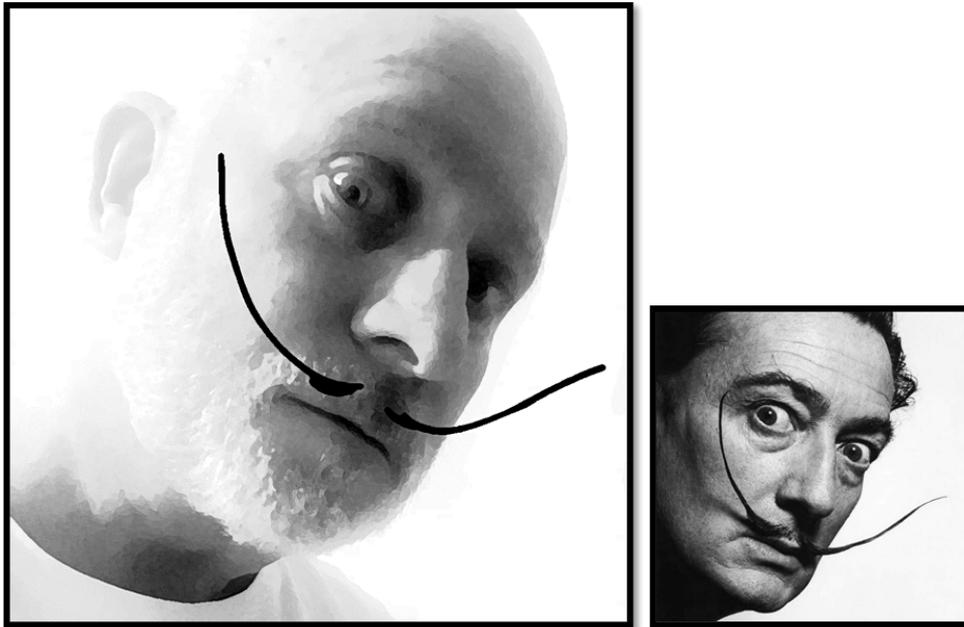


Figura 5: Salvador Dalí e Eu, imagem digital, 2020-21

Figura 6: Capa do livro *La vida desaforada de Salvador Dalí*, escrito por Ian Gibson e publicado pela Anagrama, 2006. Fonte: <https://www.amazon.com.br/vida-desaforada-Salvador-Dal%C3%AD/dp/8433907816>

Talvez, a imagem que melhor represente a personalidade midiática do espanhol Salvador Dalí (1904 – 1989) seja aquela que apresenta seus afiados bigodes. Pode ser considerada um perfeito representante de suas figuras surrealistas – longitudinalmente deformadas e anti gravitacionalmente compostas em suas pinturas.

Exaustivamente reproduzida, a fotografia percorre o imaginário coletivo acerca das categorizações dos artistas. Em seu caso: nada introspectivo e tudo excêntrico. O arco invertido formado pelo desenho dos bigodes emoldura a intensidade do olhar. Realizei-me Dalí em momento pandêmico em que me recuperava de uma paralisia facial provisória que comprometeu, então, minha acuidade visual.

Ato 4 – O imponderável chapéu e a onipresente maçã.

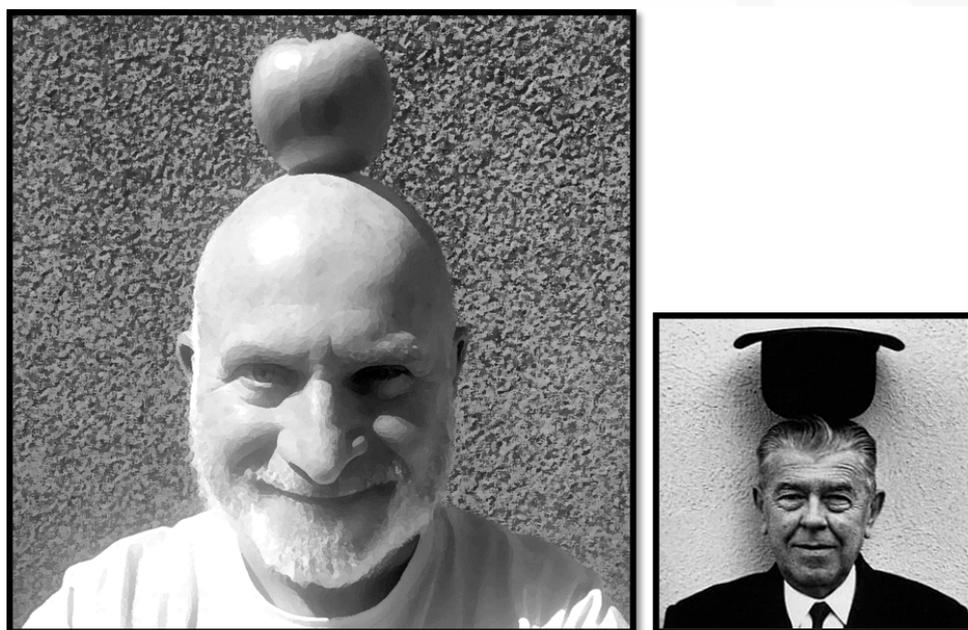


Figura 7: René Magritte e Eu, imagem digital, 2020-21.

Figura 8: Contracapa do livro René Magritte. Life Line, editado por Julie Waseige e publicado pela Skira, 2019. Fonte: <https://www.amazon.com/Ren%C3%A9-Magritte-Life-Line-Rene/dp/8857238970>

Aqui, entre mim e o pintor belga René Magritte (1898 – 1967), há um sistema de inversões. O universo surreal encontra sua síntese no chapéu e na maçã – elementos tão recorrentes em suas pinturas. O inusitado das figuras presta-se à formulação viso-conceitual do retrato do artista e do meu autorretrato – uma *selfie*. Os sorrisos contidos de um-e-outro determinam a atmosfera expressiva das frontalidades faciais, enquanto os objetos reafirmam o *nonsense* das imagens. O chapéu e a maçã acentuam a imponderabilidade dos objetos considerados reais em face à onipresença das formas da linguagem visual.

Então, lá e cá, um tênue equilíbrio e uma sutil permanência.

Ato 5 – Retratos angustiados.



Figura 9: Andy Warhol e Eu, imagem digital, 2020-21.

Figura 10: Foto do folder de divulgação de um ciclo de documentários sobre arte dos anos 60' e 70' promovido pela InLiquid, 2019. Fonte: <https://inliquid.org/calendar/secret-cinema-presents-andy-warhol-and-friends-60-70s-art-documentaries/>

A extravagante personalidade do norteamericano Andy Warhol (1928 – 1987) se confunde com a sua arte. Talvez não se compreenda a arte de Warhol, mas se reconheça o artista Warhol – imagem, por excelência!

Inúmeras vezes, modelo ou tema de sua produção gráfico-pictórica, exacerbou a clássica noção de autoimagem.

Angustiado com a própria existência e encantado com a imagem dos outros, perpassou os limites entre o artista, o retrato e o retratado. Sua postura *Pop* investiu no declínio da visualidade, rebaixou a técnica e banalizou os ícones da cultura.

Ato 6 – We want you!



Figura 11: Joseph Beuys e Eu, imagem digital, 2020-21.

Figura 12: Foto da capa do livro *Kunst Kapital Revolution*, escrito por Philip Ursprung e publicado pela C.H.Beck, 2021. Fonte: <https://www.chbeck.de/ursprung-joseph-beuys/product/30934921>

O alemão Joseph Beuys (1921 – 1986) se autodeclarou um artista social. Propositor de formas expressivas de difícil interpretação, protagonizou a diluição dos limites entre vida e arte, entre estética e política. Pretendeu uma arte ideológica e revolucionária. Assim como Magritte, Beuys fez uso identitário do chapéu. Em diferentes circunstâncias autenticou suas obras artísticas desenhando aquele objeto, em substituição da assinatura. Então, em minha *selfie*, o modelo de feltro, europeu, foi convertido numa versão de palha, tropical. Chapéus na cabeça, olhares incisivos e dedos em riste, convocamos nossos interlocutores para um diálogo contemporaneamente ecológico.

Ato 7 – Marcas na pele e olhar arteiro.

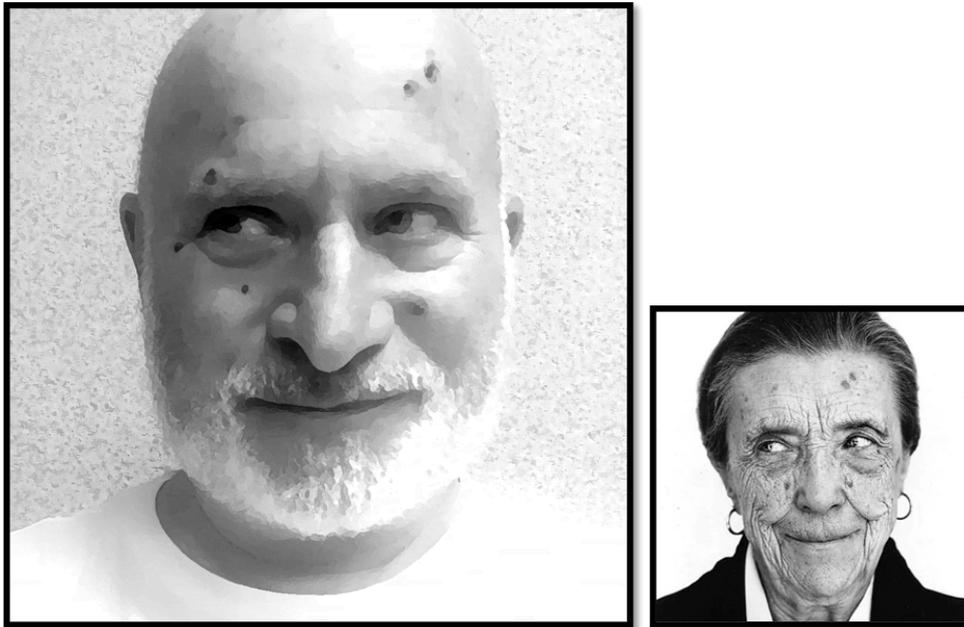


Figura 13: Louise Bourgeois e Eu, imagem digital, 2020-21.

Figura 14: Retrato da artista, Herb Ritts, impressão fotográfica comercializada pela Artsy, 1991. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/herb-ritts-louise-bourgeois-new-york>

Imagine forjar manchas, pintas e verrugas na pele do rosto utilizando uma rudimentar mistura de farinha de trigo e *ketchup* – com o intuito de conferir densidade e saturação. O efeito especial, pré-produção fotográfica, toscamente se assemelha com a materialidade disposta na contundente obra da artista francesa Louise Bourgeois (1911 – 2010).

Detentora de uma expressão multidimensional, experimentou infinitos materiais em diversificados procedimentos técnicos – para tratar de assuntos um tanto árdus e intimamente relacionados às circunstâncias diárias. Por um ímpeto de apropriação, o desejo de citar o retrato da artista me forçou a buscar recursos na cotidianidade do meu autorretrato pandêmico.

Ato 8 – Autorreferências.



Figura 15: Cindy Sherman e Eu, imagem digital, 2020-2021.

Figura 16: Autorretrato da artista, publicado em sua página do Instagram, 2021. Fonte: https://instagram.com/cindysherman?utm_medium=copy_link

Sempre ela e nunca ela! Esse parece ser o mantra visual de Cindy Sherman (1954). Sua poética é a autorreferência. A artista norte-americana se notabilizou pelas séries bem-humoradas, em que exerce o escrutínio das sociedades contemporâneas pela ótica feminina.

Aclamada pela crítica e pelo mercado, recentemente abdicou do sistema da arte para comunicar suas imagens fotográficas adulteradas por programas de tratamento de imagem nas redes sociais. Em especial, o Instagram.

Suas personagens apresentam anatomias desviadas, deformadoras. São divertidíssimas ou dramáticas e sempre inseridas em cenários surpreendentes.

Seguindo a decisão de Sherman, não por acaso as minhas *Fun Selfies*, de forma complementar a esta publicação, deverão ser primeiramente expostas no “insta”.

Ato 9 – Mascotes! Citando *I Love You*.

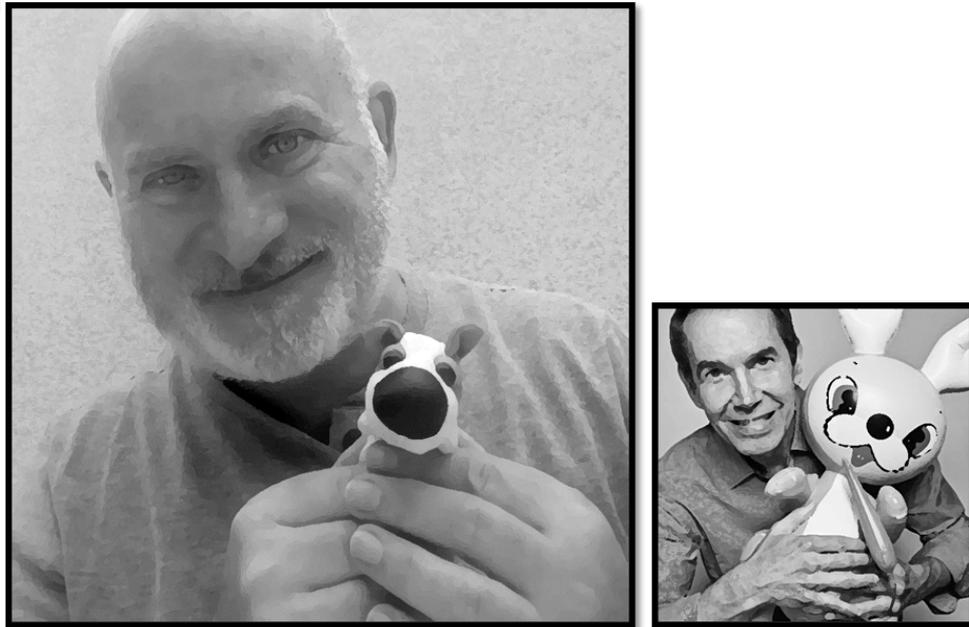


Figura 17: Jeff Koons e Eu, imagem digital, 2020-21.

Figura 18: Retrato de divulgação, na página do artista, no site da Galeria Gagosian, 2021.

Fonte: <https://gagosian.com/artists/jeff-koons/>

O novaiorquino Jeff Koons (1955) sempre adotou uma conduta multimedial. Artista líder de um ultra produtivo estúdio, apresenta um amplo portfólio de temas: as imagens clássicas, as imagens pornográficas, a indústria cultural... e os personagens infantis – exuberantemente representados por bonecos infláveis.

Seus *balloon dogs*, por exemplo, traçam intensa analogia com um personagem que criei logo no início de minha tardia adesão às redes sociais: o *I Love You*, o cachorrinho do Facebook (meu alter ego).

Descaradamente, Koons exprime seus contínuos retornos ao universo infantil, instaurando um imaginário afetivo.

DESPERSONALIZAÇÃO, O CAMINHO INVERSO.

Olhe a mim, isto basta, eu sou arte.
(VAUTIER, 1973, p. 54)

Produzida durante a pandemia de 2020-21, com o intuito de realizar uma futura exposição virtual, a ser publicada na página do instagram do Grupo de Pesquisa (CNPq) Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo – a série *Fun Selfies* deseja ser a reafirmação da figura do artista. Afinal: desde a modernidade *que o artista conquista uma liberdade plena tanto no seu modus operandi como nas suas relações com o público e com a crítica.* (FERRARI, 2001, p.166)

A série nasce como ato criativo contínuo à experiência de pesquisa pós-doutoral – IA, UNESP, 2012 – na qual foram estabelecidos diálogos metodológicos com alguns artistas – para definir o conceito de imagens reprográficas. O que nomeei *metodologias emprestadas* seria, então, a apropriação e atualização de procedimentos técnicos daqueles artistas em minha própria produção visual.

Agora, revendo, criativamente, os fios soltos da pesquisa percebi que seria também fascinante replicar suas fisionomias e posturas expressivas, adotando *o não mimético*³. Então, num processo de apropriação, desconstrução e reconstrução, *Rizolli toma, para ele, as almas dos artistas! Por intermédio de visualidades rebaixadas, divertidas... Parcialmente (in)fiéis.* (MELLO, 2021).

E, finalizando este ensaio visual, considerando a eterna permanência das imagens da arte, pratico o sugerido por Lispector e em direção ao caminho inverso atualizo, aqui, a epígrafe de seu texto – uma frase de Bernard Berenson, lapidarmente escolhida: *Uma vida plena pode ser aquela que alcance uma identificação tão completa com o não-eu que não haja mais um eu para morrer.*

BIBLIOGRAFIA CITADA

LOURENÇO, M.C.F. Excertos mínimos extraídos do texto *Outro Ato*. São Paulo: Revista ARA, 2021. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistaara/announcement/view/1149>

DUCHAMP, M. Entrevista a W. Seitz. New York: Vogue, 1963.

FERRARI, S. *Arte Contemporânea*. Lisboa: Presença, 2001.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

MELLO, R.L.S, Texto de apresentação da exposição virtual *FUN SELFIES*. Instagram: @arte.linguagens.contemporaneas, 2021.

VAUTIER, B. *Arte = Ben*. Entrevista a E. Lebeer. Paris: L'Art Vivant, 1973.

VAN GOGH, V. Carta ao irmão Theo, Fac-símile. Amsterdam: van Gogh Museum, 1882.

VENTURI, L. *Histoire de la critique d'art*. Paris: Flammarion, 1969.



Tantas Marias

Tantas Marías

So many Maries

Angela Maria Rocha
Professora Livre Docente, FAU USP, São Paulo, Brasil
amrocha@usp.br

Resumo

Diversas circunstâncias podem contribuir para o desenvolvimento de obras de arte na música, na literatura ou nas artes visuais e são muitos os exemplos conhecidos. Inegavelmente, o tempo, o local, o vivido (também delírios ou sonhos) provocam interesse e motivação para os artistas e para espectadores. O presente trabalho de pinturas realizadas em série, aqui apresentado, relata uma experiência recorrente, a que muitos artistas recorrem ou recorreram, revisitando obras de arte, estudando-as e nelas se inspirando. Inúmeras vezes nada desse processo se evidencia no resultado. Entretanto, podem expressar inquietação ou curiosidade sobre o fazer da arte e, seguramente, as obras do passado, em qualquer modalidade, são referências para o presente.

Palavras-Chave: Imagem e movimento. Processo criativo. Tempo. Passado. Presente.

Resumen

Varias circunstancias pueden contribuir al desarrollo de obras de arte en la música, la literatura o las artes visuales y hay muchos ejemplos conocidos. Sin lugar a dudas, el tiempo, el lugar, lo vivido (también delirios o sueños) provocan interés y motivación en los artistas y en los espectadores. El presente trabajo de pinturas realizadas en serie, aquí presentado, relata una experiencia recurrente, a la que muchos artistas recurren o han recurrido, revisitando obras de arte, estudiándolas e inspirándose en ellas. Innumerables veces, nada de este proceso es evidente en el resultado. Sin embargo, pueden expresar inquietud o curiosidad por la realización del arte y, seguramente, obras del pasado, en cualquier modalidad, son referentes del presente.

Palavras-Clave: Imagen y movimiento. Proceso creativo. Tiempo. Pasado. Presente.

Abstract

Various circumstances can contribute to the development of works of art in music, literature or the visual arts and there are many known examples. Undeniably, the time, the place, the experience (also delusions or dreams) provoke interest and motivation for artists and spectators. The present work of paintings carried out in series, presented here, reports a recurrent experience, which many artists resort or have resorted to, revisiting works of art, studying them and drawing inspiration from them. Countless times, none of this process is evident in the result. However, they can express disquiet or curiosity about the making of art and, surely, works from the past, in any modality, are references for the present.

Keywords: Image and movement. Creative process. Time. Past. Present.

INTRODUÇÃO

É preciso dizer, desde já, que o mundo profano na sua totalidade, o Cosmo totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano.
(ELIADE, Mircea, 1996, p.19)

Sob a epígrafe de Mircea Eliade, pretendeu-se trazer aqui, para o presente, uma série de pinturas desenvolvidas a partir do encontro com uma antiga pintura (1262-1279) de caráter religioso referente à Anunciação. Na situação presente em que temos vivido com a pandemia, o tempo se expande frente a imagens encontradas no computador ou no celular e, para quem tem por hábito e interesse nas práticas das artes visuais, investigar e pesquisar pinturas e artistas; com frequência é possível se manter em imagens, descobrindo-as inesperadamente com outros olhares. Foi o que aconteceu com a pintura que pode ser encontrada no Google ainda hoje¹, a qual presidiu o desenvolvimento desta série dos seis trabalhos aqui apresentados também em pintura, ao vê-la como ponto de partida e deslocada

¹ Consultar <https://artmuseum.princeton.edu/es/collections/maker/5010>

no tempo e no espaço, não só do presente, mas também no próprio contexto das imagens de pinturas apresentadas no Google referentes ao mesmo tema. Não é preciso esforço na procura da identificação da época e lugar de origem, que acompanha a imagem. Ela própria captura o interesse e a curiosidade, tornando-a especial logo à primeira vista em relação às demais. Trata-se de Maria e o anjo, como que surpreendidos em movimento, destacando-se à frente de um fundo estático, como um cenário teatral bizantino. Realizada em Siena, na Itália, sobre madeira, é pequena e atualmente sob os cuidados de universidade de Princeton. É parte de um conjunto de pinturas que foi desmembrado.

ANUNCIAÇÃO EM 1262-1279

O contraste entre o fundo, com as figuras em movimento, é que parece capturar de imediato a atenção. Ao mesmo tempo esse fundo, referenciado na tradicional pintura bizantina, também conhecida como perspectiva inversa (Floriênski, 2012) atrás das duas figuras, se apresentando tão próximas e, ao mesmo tempo, indicando através de suas dimensões, desproporcionalmente reduzidas, que são como um cenário; a indicação de um contexto onde se desenvolve a cena. Tudo isso são referências que conferem o tempo histórico e o lugar em que foi realizada essa pintura de Guido da Siena.

A imagem teatral em ação cenográfica, confirma-se como cenário quando se encontra outra pintura do mesmo artista que faz uso de recurso similar como fundo em uma cena dramática do Flagelo de Cristo. Nos dois casos, aparentemente se sugere um espaço aberto e nas proximidades, ou no contexto, de um espaço urbano contemporâneo dos personagens presentes na pintura. No modo de representação do espaço vigente na época, anterior ao emprego da perspectiva linear que só passou a predominar posteriormente na pintura, representou interesse relativo, tornando-se contexto ou cenário de fundo. Assim, pode-se dizer que se assemelha, numa percepção atual, a uma composição abstrata e estática, contribuindo para a atenção do espectador o centrar-se nas figuras em movimento em primeiro plano, capturando um olhar que se dirige ora para o anjo, ora para a atemorizada Maria: para o movimento de seus corpos, pelos olhares que se cruzam à distância

prescrutando as intenções. Em movimento acelerado e leve o anjo avança com o braço estendido para Maria que receia, ou tem intenção de recuo em um movimento que a paralisa. Do alto, um fecho de luz foca os personagens.

TEMPO PASSA...

Hoje tornou-se possível identificar a cena como um fotograma em que se pode ver a suspensão do instante de um movimento. Um momento que ainda não é a Anunciação, mas sim a sua eminência: o prenúncio que atesta a inevitabilidade do sagrado encontro de duas figuras cumprindo a prescrição anunciada no passado.

Com os olhares profanos dos tempos atuais, mesmo com a atenção distraída como define Gianni Vattimo (1996), ainda que rápida e de passagem no Google, a presença do tempo nesta pintura, se identifica na corrente temporal da história da arte. Deter-se nela: procurar visualizar o que essa fração de movimento como um fotograma poderia revelar, se abstraída do sentido sagrado implicado e, mobilizando o imaginário para as situações cotidianas e praticamente invisíveis não presentes aqui, mas em outros fotogramas. Eventos circunstanciais decorrentes do embate entre personagens estabelecidos na figuração da pintura, poderiam ser projetados.

Seria de se perguntar: como se situaria uma jovem andando sozinha à noite na rua por uma cidade como São Paulo, e se em um momento em que um veículo policial faz ronda noturna e, com uma potente lanterna, do alto de um viaduto a iluminasse. E se um anjo fosse uma fantasia dela, ou um grafite numa parede. Ou quem sabe a sua crente expectativa de um acompanhante. E se ela sentisse medo da própria sombra. Ou seria mais protegida se acompanhada e por Nossa Senhora? Será que as mulheres no oriente médio começaram a usar burka para se sentirem protegidas. E se fosse uma prostituta à espera de uma saída.

Trata-se aqui de ressignificações em série ou é uma experimentação em atribuir ainda agora algum sentido a essa pintura que, apesar do caráter emblemático da imagem a que se refere, é objeto de alguma atenção distraída, como qualquer outra em todos os tempos. Ou então é a imagem que suspende o acontecimento

que lhe daria sentido e convoca a experiência de desdobrar algum sentido que possa suprir o que falta.

Como declara Agamben, no prefácio da edição francesa do livro *Infância e História*: “Toda obra escrita pode ser considerada como prólogo de uma obra jamais escrita...” (AGAMBEN, 2005, p.9), assim também o presente texto, referente à experiência na realização da série *Tantas Marias*, seria o prólogo de alguma escrita que também nunca venha a se realizar. A pintura de Guido da Siena sugeriu a ideia de que ela poderia ter sido a primeira de uma série que jamais foi realizada por ele. Como se fosse um fotograma à espera dos demais...

Na pintura, é o que sempre acontece: visitar obras que precedem, através da história da arte, através das realizadas hoje, é obrigatório para que um artista possa olhar com outros olhos, também a realidade presente, sabendo que toda imagem revela o tempo e se fixa no tempo. Até mesmo fotogramas que ficaram perdidos ou desprezados nas montagens. Assim acontecem as pinturas em séries.

Quem já teve a oportunidade de assistir os vídeos de Bill Viola que podem ser encontrados no YouTube, há de concordar sobre o pertencimento da imagem ao tempo, como indica AGAMBEN(2012, p.21) ao citar o próprio Viola sobre isso, em entrevista impressa em catálogo de uma de suas exposições:

A essência da mídia visual é o tempo [...] as imagens vivem dentro de nós [...] nós somos *databases* viventes de imagens – colecionadores de imagens – e já que as imagens estão dentro de nós, elas não cessam de se transformar e crescer[...]

Não é em vão que, rever obras do passado evoque questões que, no presente, desdobram-se em séries quando, em resposta ao nosso cotidiano vivido nos indagamos: e se ...?



Angela Rocha, "Maria 1", 2020. Acrílica sobre painel entelado, 24x30cm.
Foto: Sérgio Guerini.



Angela Rocha, "Maria 2", 2020. Acrílica sobre painel entelado, 24x30cm.
Foto: Sérgio Guerini.



Angela Rocha, “Maria 3”, 2020. Acrílica sobre painel entelado, 24x30cm.
Foto: Sérgio Guerini.



Angela Rocha, "Maria 4", 2020. Acrílica sobre painel entelado, 24x30cm.
Foto: Sérgio Guerini.



*Angela Rocha, "Maria 5", 2020. Acrílico sobre painel entelado, 40x30cm.
Foto: Sérgio Guerini.*



Angela Rocha, "Maria 6", 2020. Acrílica sobre painel entelado, 40x30cm.
Foto: Sérgio Guerini.

BIBLIOGRAFIA CITADA

<https://artmuseum.princeton.edu/es/collections/maker/5010>

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hidra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.



Traduzindo bits, exposições virtuais na pandemia

***Translating Bits,
virtual exhibition during the pandemic***

***Traduciendo Bits,
exposición virtual durante la pandemia***

Amanda Saba Ruggiero

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP, São Paulo, Brasil.

amandaruggiero@usp.br

Resumo

O que são as exposições digitais nas plataformas tecnológicas em realidade pandêmica: uma possibilidade de contato e introspecção por meio da arte, ou apenas uma forma encontrada pelas instituições e pelo mercado de arte em não suspender contato ou consumo de seu público? Em que medida mostras virtuais propiciam espaços de interlocução e conhecimento, ou simples deleite e prazer contemplativo, em que pesem simulacros espaciais revestidos por chancelas de grandes nomes ou instituições? Tais mensagens, adequadas digitalmente, constituem paradigma das novas relações e interações humanas?

Palavras-Chave: Exposição. Tradução. Digital. Pandemia. Espaço.

Resumen

¿Qué son las exposiciones digitales en plataformas tecnológicas en una realidad pandémica: una posibilidad de contacto e introspección a través del arte, o simplemente una forma que encuentran las instituciones y el mercado del arte para no suspender el contacto o consumo por parte de su audiencia? ¿En qué medida las exposiciones virtuales brindan espacios de diálogo y conocimiento, o simple deleite y placer contemplativo, a pesar de los simulacros espaciales cubiertos por sellos de grandes nombres o instituciones? ¿Los mensajes en la adaptación al medio digital constituyen un paradigma de nuevas relaciones e interacciones humanas?

Palavras-Clave: Exposición. Traducción. Digital. Pandemia. Espacio.

Abstract

What are digital exhibitions on technological platforms in a pandemic reality: a possibility of contact and introspection through art, or just a way found by institutions and the art market in not suspending contact or consumption by their audience? To what extent virtual exhibitions provide spaces for dialogue and knowledge, or simple delight and contemplative pleasure, despite spatial simulacra covered by seals of big names or institutions? Do such encounters or translated forms constitute a paradigm of new human relationships and interactions, in adapting the message to the digital medium?

Keywords: Exhibition. Translation. Digital. Pandemic. Space.

DA INTROSPECÇÃO AO IMPREVISÍVEL

Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E, sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevisões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo (LISPECTOR, 2014, p.9)

Parte-se de dois aspectos relacionados ao tema: *Outro ato em direção ao caminho inverso* para reflexão no texto a seguir: primeiro a introspecção e o essencial, na despersonalização da protagonista de Clarice Lispector em "A paixão segundo G.H.", ou o "simplesmente ser"; e segundo, a surpresa como recurso formal de sua linguagem, em que o acidental, o imprevisível e o não mimético são gentilmente concedidos ao leitor. Em momento de tamanha fragilidade, caos social e sanitário, crises coletivas e pessoais se interpõem em telas nos debates, shows e mostras digitais. De que maneira a introspecção e o imprevisível da arte participaram das nossas vidas?

De Clarice Lispector nos comove seu obstinado desejo em busca da essência humana, o que resta do ser humano quando a linguagem se esgota. Escritora de invejável empenho e habilidade na tessitura de palavras ora árduas, cadenciadas e fluidas, convictas e ritmadas, numa escrita feita por recomeços, saltos, tensões, memórias e suspensões de tempos. Se a personagem G.H de Clarice Lispector no inesperado e imprevisível experimenta o essencial e o “simplesmente ser”, poderíamos ainda ao navegar pelo universo digital encontrar o inesperado, o essencial ou um caminho para a introspecção? O texto da autora sugere um caminho inverso e aqui se procura debater se as soluções museográficas e expográficas implementadas online na pandemia assinalam uma reversão radical daquela fruição em presença? O simples ser, ao retornar integralmente a visitação em presença, corresponderia a uma fórmula mista, ou se manteriam aquelas aqui analisadas?

Enfrentam-se desafios formais ao trabalhar sobre o espaço *online*, suspendendo dimensionamentos espaciais e deslocamentos urbanos. Neste ensaio crítico parte-se também dos processos e problemas da tradução enunciados por Walter Benjamin, para refletir sobre seleção de mostras virtuais, pensar os modos de reproduzir, induzir ou apresentar as relações entre espaço e obras, adequação e fidelidade ao espaço museal. Visitar exposições é a atividade cada vez mais comum na contemporaneidade, instituições de acesso público ou privado prometem temáticas atraentes, biografias canônicas e a corrida se amplia, move-se pela ânsia em consumir subjetividades, expandem-se pelos ambientes à distância em redes digitais, seja por meio de passeios online ou imersivos, gravados em espaços físicos ou inteiramente produzidos de modo digital, pergunta-se: há ainda alguma perspectiva em ampliar “horizonte existencial”?

DA TRADUÇÃO

Uma exposição é sempre uma tradução, um sentido construído em relação ao espaço e às relações que se projeta e redesenha. A tradução é uma forma, de acordo com o filósofo alemão Walter Benjamin, para buscá-la é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua traduzibilidade (*Übersetzbarkeit*). A possibilidade de tradução de uma obra tem um duplo sentido:

importa saber se a obra encontrará um tradutor à sua altura; ou se de acordo com a sua essência, ela permite sua tradução e assim – a condizer com a importância atribuída àquela forma. (BENJAMIN, 1923, p.26). Seria possível “traduzir” uma mostra física para ambiente virtual?

Uma exposição exige obras dispostas em um espaço: quando telas, a superfície vertical, uma parede ou suporte para sua fixação, esculturas apoiam-se em pedestais, bases, mesas ou peças de grandes dimensões podem ser suspensas ou apoiam-se diretamente no chão. Instalações e performances usam espaços dinâmicos, enquanto vídeos e projeções exigem ambientes escuros e superfícies planas e lisas. Assim, os espaços expositivos tradicionais se organizam em percursos direcionados, livres, organizados ou distribuídos pelo conjunto de elementos determinados pela materialidade e aspectos físicos das obras e do ambiente.

Durante a pandemia em 2020, o ICOM Brasil realizou pesquisa com o público e trabalhadores dos museus (ICOM, 2021), disponibilizando dados em que estes são considerados pelo público como um lugar de convívio. Acrescente-se que dos participantes da pesquisa, um quarto (24,7 %) desejam maior acessibilidade digital aos museus e uma ampliação da sua programação *online*. Esta mesma fração daqueles que responderam afirmaram ter tido seu primeiro contato com o museu por meio de alguma atividade digital durante a pandemia. Do mesmo modo, ainda é preciso considerar a saturação do acesso digital, quando pouco mais da metade (51,2%) dos participantes da pesquisa não se envolveu em nenhuma programação digital promovida por qualquer museu. Isso pode decorrer da dificuldade em acessar a rede de internet e até a posse de equipamentos adequados para envolvimento em práticas promovidas.

Outros dados interessantes desta pesquisa sobre as ações *online*, indicam que as mais acessadas são as aulas *online*, cursos, oficinas ou webinários com 71,4%; lives e/ou transmissões ao vivo de eventos culturais e artísticos, entre shows, peças, apresentações, foram 59,7%; Metade do público assinalou os debates, reuniões ou discussões *online* como eventos acessadas; enquanto as exposições *online* e as visitas virtuais a museus e galerias foi apontado por 33,3% dos participantes. Assim, percebe-se que as programações digitais são ferramentas de difusão de

conhecimento sobre os acervos, coleções e temáticas dos museus, embora se afirme a importância do espaço de convívio dos museus. Quando a programação digital está bem planejada e conectada com a missão institucional, amplia-se a acessibilidade e o alcance dos museus, atingindo públicos de outros estados e cidades – alguns dos quais nunca visitaram o museu presencialmente, levando em consideração a desigualdade no acesso a rede de internet e aos equipamentos adequados por grande parte da população brasileira.

Uma exposição quando montada e organizada e seu ambiente configurado, o espaço expositivo pode ser registrado de diversas maneiras, por meio de vídeos, fotografias, desenhos, e recentemente uso comum das maquetes ou modelos eletrônicos. Porém o registro é uma forma de traduzir o espaço físico e material. Assim, a modelagem virtual de uma mostra equivale a uma visita? Se uma exposição é como uma orquestra posicionada, sua sonoridade é acionada pelo trânsito e movimento das pessoas. Escutar a gravação ou assistir a um concerto ao vivo via telas não é o mesmo que estar presente, sentir as vibrações sonoras dos instrumentos com a presença física na sala de concerto. Assim como um espetáculo de dança, uma peça de teatro, ou até mesmo estar em uma sala de cinema, poderíamos aferir o mesmo sentido ao estar fisicamente e visitar uma exposição?

A *traduzibilidade* de uma obra é a possibilidade de determinado aspecto de sua tradução tocar o original, para Walter Benjamin (2008, p.27), uma tradução, por muito boa que seja, nunca consegue afetar ou até mesmo ter um resultado positivo quanto ao original. Dos problemas da *traduzibilidade*, ele ressalta primeiro a necessidade em compreender a natureza da obra e interrogar se ela permite ou não uma tradução. A *traduzibilidade* seria própria de certas obras e assim determinados significados referentes à essência do original passíveis de serem expressos por essa traduzibilidade. Neste sentido perguntamos: uma exposição virtual seria uma versão traduzida para um modo digital? Qual seria seu formato original? O que dizer sobre o catálogo de uma mostra independente de seu tamanho, formato ou conteúdo, é um complemento, um registro, outro produto que tem autonomia e muitas vezes soma-se aos produtos e documentos oriundos de uma exposição e sua extensa pesquisa. O catálogo muitas vezes agrega conjunto de textos e referências que não estavam na

mostra, ou somente resume o conjunto exposto, mas sempre se configura como um outro produto, registro do evento. Seria o mesmo para um *tour virtual*?

O *website* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) apresenta uma página que reúne um conjunto de visitas virtuais de mostras realizadas pelo museu desde 2017, trabalho realizado pela empresa 3D Explora, cuja página hospeda as maquetes virtuais das mostras do museu. A *35ª Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação*, ficou aberta entre 27 de setembro a 17 de dezembro de 2017, exhibe seu conteúdo completo no *tour virtual*, é possível acessar a planta baixa, a posição e a identificação das obras, títulos e autorias. Estas informações são exibidas quando se posiciona o cursor no quadro, e uma outra tela com escritos se amplia para leitura. O *tour* pode ser feito no ritmo do visitante, ao direcionar e clicar no cursor nos pontos de vista estruturados pela maquete virtual, ou um vídeo passeio, em que o visitante assiste de modo passivo os espaços virtuais do museu. O passeio enquanto fonte documental, registro do evento e sua organização, memória das obras e das suas relações espaciais, tem no simulacro uma referência completa e interessante para pesquisadores, estudos sobre exposições e curadorias, além do registro do museu de sua programação em bases digitais e acervo da programação.

Se estabelecermos a visita virtual como instrumento exclusivo de apreciação, certamente muito se perde com a ausência física e o contato visual em ambiente real, a qualidade e o foco das imagens de cada obra não tem grande resolução, texturas e cores são secundárias pelo olhar digitalizado virtual. Perde-se nas relações visuais e nas possíveis surpresas, o acidental e o inesperado passam inevitavelmente a serem suprimidos. Ainda que não se considere o percurso de acesso ao espaço do museu, no caso do MAM, caminha-se dentro do Parque Ibirapuera, cujo conjunto arquitetônico e paisagísticos, jardins, marquises e pavilhões são explorados com a indecifrável surpresa de cada passeio, desde a explosão de cores, verdes, texturas, barulhos, encontros e vidas que avivam a dinâmica do parque, incluindo o generoso Jardim de esculturas em frente ao MAM, cujas esculturas desenharam os 6 mil m² de área aberta e verde. Talvez, no interior do museu, o espaço mais comprometedor dos registros virtuais seja o corredor, parede que recebe temporariamente obras de artistas, configura um espaço significativo, espécie de ritual ritmado, muito particular

daquele espaço museal. O registro é válido como documento, mas suprime as nuances do percurso que sempre é algo a se revelar para o transeunte que adentra o espaço expositivo do MAM.

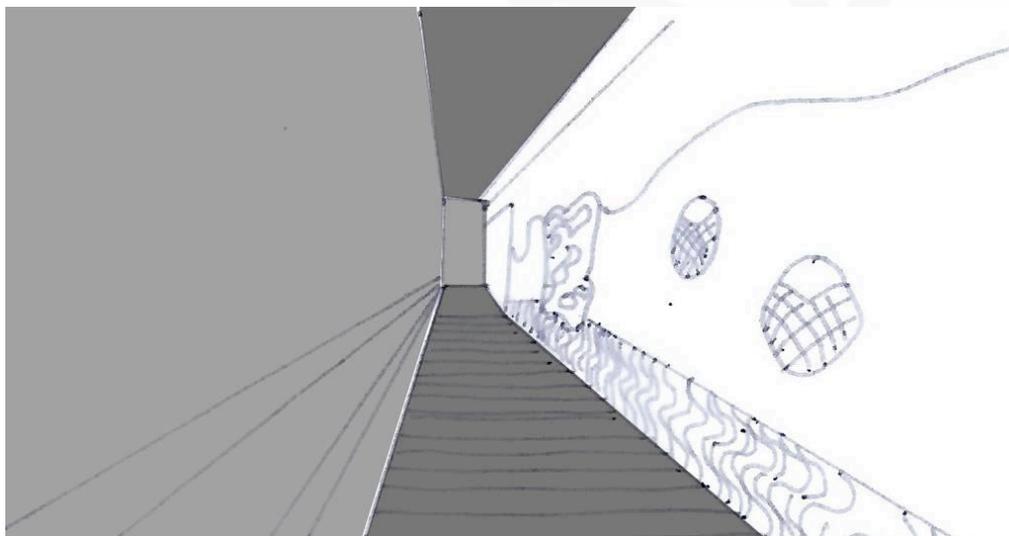


Figura 01- Desenho do corredor do MAM - baseado em vista de tour virtual projeto parede.
Desenho da autora.

FIDELIDADE

A exposição atual em cartaz no museu e com visita virtual, *Desafios da modernidade – Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930*, com a curadoria de Maria Alice Milliet, traz um aspecto curioso. A mostra é organizada por ambientes bem definidos, ordenados como salas, composta por móveis, telas e tapeçarias, em sequência no espaço do museu, definidas pela saturação das paredes de cada ambiente. Os cômodos formados pelo piso elevado e paredes intercalam-se por intervalos abertos, permitindo acesso para a empena de vidro com vista ao parque, visuais ao exterior nos intervalos das paredes posicionadas na expografia. Uma vez que o próprio espaço museal simula um ambiente, neste caso, o *tour* virtual parece ter uma finalidade que extrapola o registro. De acordo com Benjamin, “As traduções, por outro lado, provam serem intraduzíveis não por causa do seu peso mas sim por razão da ligeireza (arbitrariedade) com que nelas é fixado o significado.” (BENJAMIN (1923), 2008, p. 41). A aproximação expográfica em recriar um ambiente interno, reconstituindo interiores das casas burgueses desenhadas pelos artistas, com a

concepção do desenho total, em peças do mobiliário, tapeçarias, estampas e telas, já se configuram como uma tradução de um espaço anterior, assim sendo, a reprodução virtual e o *tour* digital, permitem de algum modo percorrer e se aproximar dos ambientes, de modo muito parecido com que o visitante o faz no local. Em certa medida, perdem-se texturas, contrastes e cheiros, tonalidades e outros aspectos característicos da riqueza e pluralidade de materiais que se reconstituem nestes ambientes. Porém a linguagem utilizada nos passeios virtuais, o distanciamento fixado que se estabelece de algum modo está também representado na forma de registro virtual, conferindo alguma fidelidade entre ambos.

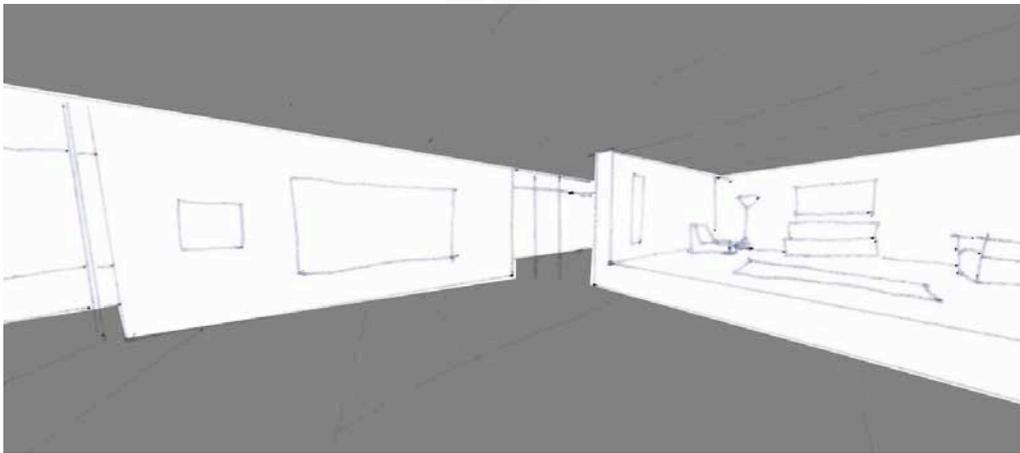


Figura 2 - Desenho da exposição baseado na imagem da maquete virtual Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930. Desenho da autora.

Retomando as teses de Benjamin sobre a tradução, o problema colocado está entre a tradução aspirar ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original ou em afinidades determinadas com o original: “A tradução nunca consegue na verdade revelar, nunca consegue estabelecer esta relação oculta; pode todavia apresentá-la na medida em que de modo incoativo intensifica ou fecunda a sua essência embrionária” (2008, p.29). A “essência embrionária” estaria residente no que Benjamin menciona como a língua pura. Não cabe neste texto debater o conceito de “língua pura”, mas sim compreender sua raiz romântica em associar ao transcendente, aos mistérios e ao sublime. Neste sentido, seu texto procura precisamente distinguir em maior acuidade o que existe de diferente entre o original e a tradução, do que encontrar seus pontos em comum. (BENJAMIN, 1923, p.45).

A Pinacoteca do Estado de São Paulo apresenta em sua página na web acesso a [portal] duas visitas virtuais, uma às obras do acervo na mostra denominada *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*, que ocupou o segundo andar da instituição entre 2016 e 2020. E a outra mostra em cartaz sobre os irmãos artistas grafiteiros do Cambuci na cidade de São Paulo, *Os Gêmeos: segredos*, que ocupa até o início de agosto de 2021 as instalações da Pinacoteca. Ambos os passeios virtuais são gratuitos e têm proximidade quanto aos modos de apresentação. São registros de uma mostra física, aberta ao público (com acesso controlado após reabertura na pandemia), ou seja, foram montagens "tradicionais", utilizando os espaços, paredes, suportes e as salas da instituição, ambos são maquetes digitais do edifício que permitem o visitante passear por entre as salas, como nos programas de modelagem 3D. Neste caso, os passeios foram executados por empresas diferentes. O *tour* virtual da exposição do acervo foi executado pela empresa *Iteleport*, que também hospeda a em sua página e oferece outros serviços de visitas virtuais principalmente para o mercado imobiliário como incorporadores, imobiliárias, espaços comerciais e cultura, termos extraídos do website da empresa. Neste sentido, parece que o ramo que se abre no mercado para este serviço centraliza esforços na venda de seus produtos, distantes das prerrogativas de um espaço institucional museal público que visa preservar, salvaguardar, difundir, investigar e comunicar patrimônio material e imaterial. Neste sentido, o registro soma-se ao conjunto das ações museológicas que muitas vezes são desconhecidas e pouco difundidas para o público.

No caso da mostra sobre os Gêmeos, a exposição teve obras construídas e desenhadas para cada espaço, o diretor da Pinacoteca Jochen Volz¹, contou sobre a elaboração da mostra, desde a concepção, o contato e o envolvimento dos artistas. Os Gêmeos possuem uma memória afetiva desde a infância com a Pinacoteca, e o adiamento da abertura da mostra possibilitou maior tempo de montagem. Entre as pausas e as retomadas, houve um o processo de criação e transformação dos artistas nos espaços

¹ O vídeo com o depoimento do Diretor, está na página de acesso ao *tour* virtual, como um documento complementar à mostra, e conta com detalhes o processo de produção, dificuldades e a relação direta entre os curadores e os artistas na criação e elaboração da exposição. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/tourvirtualosgemeos/>

do museu neste período em que a instituição ficou fechada ao público. A visita virtual é um complemento da mostra física, não substitui a experiência e vivência em estar e percorrer os espaços do museu e o contato direto com as obras, assim definiu o próprio diretor sobre os dispositivos tecnológicos e a visita virtual. No caso do *tour* virtual desta mostra, é nítida uma preocupação maior com a alta resolução na qualidade das imagens apresentadas, além de incluir alguns vídeos em salas específicas, e a inserção do áudio dos ambientes, que foram pensados e executados em parceria com os artistas. Neste caso foi importante registrar já que mostrar a cultura do *hip hop* é parte das narrativas que constituem a exposição, além da trajetória dos irmãos, o universo imaginário e o cunho crítico social de alguns trabalhos e intervenções. Assim, parece que a pausa obrigatória que a pandemia forçou a instituição trouxe neste caso um ganho de tempo, que contribuiu para incorporar novos trabalhos, visitar e reelaborar alguns espaços. No caso da visita virtual, aparentemente permitiu maior cuidado e atenção para a qualidade das imagens e sua resolução, no efeito e saturação das cores e dos efeitos sonoros incorporados aos espaços expositivos. Novamente a visita virtual se configura como um apoio e registro da visita física, sem enfrentar qualquer desafio de linguagem ou diálogo com as especificidades do meio digital, centrado na fidelidade e reprodução do seu original.

AFINIDADES

Outro exemplo em cartaz com a prerrogativa de uma exposição imersiva, digital e interativa, com visita virtual gratuita é promovida pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. O MIS *Experience* instalado em um galpão no bairro industrial da Água Branca, área de intensa transformação e interesse imobiliário crescente na cidade de São Paulo, tem como proposta abrigar grandes mostras com uso de tecnologias e, como aludem, "experiências multissensoriais". O espaço foi inaugurado em outubro de 2019 com abertura da mostra: *Leonardo Da Vinci, 500 anos de um Gênio*. Além da visita física, que esteve aberta ao público antes da pandemia e depois teve reabertura e acesso controlado, a versão digital da mostra

está liberada para acesso do público via internet². Das visitas virtuais citadas, esta parece mesclar o passeio entre a maquete virtual, as fotos em 360 graus e informações textuais sobre a vida e feitos do gênio e seu legado histórico comemorado em 500 anos. Da narrativa individual e enaltecadora, sem discordar da importância histórica da personagem, reitera-se o chavão - o indivíduo gênio sem abrir brechas para o debate de seu contexto, problemas e tensões historiográficas, alia-se ao linear, ascendente e triunfal apelo comercial e franqueado do sistema econômico cultural internacional. Vale aqui uma análise dos aspectos formais da linguagem, em que se mistura no passeio virtual a maquete eletrônica, as fotos em 360° e o modo de leitura em *websites* e páginas na internet, com a janela que se amplia com textos em rolagem contínua, imagens com botão de aproximar, o *zoom*.

Das seções organizadas em seis partes, a primeira chamada *códices* têm a monotonia textual de longas frases e alguns desenhos interessantes, relatando a história dos cadernos de anotações e os movimentos destes escritos ao longo dos séculos, em coleções e bibliotecas europeias. Daqui extrai-se um pouco sobre a história e movimentos dos objetos e textos consagrados, seu valor e as diferentes representações desenhadas em seu percurso histórico. A sala seguinte, acessada pelo caminho do *mouse* ou pelo simples clique na barra superior, que anuncia os seis ambientes da mostra. Alguns vídeos explicativos têm o narrador ou narradora contando de modo sucinto um pouco da história de cada trecho selecionado. Assim sucedem-se o ambiente *civil*, este mais atrativo do ponto de vista expográfico, com os objetos tridimensionais construídos, explicações, imagens, fotos e muitos textos. Um novo recurso é utilizado, a chamada realidade aumentada, em que uma maquete tridimensional virtual se abre na tela e pode-se ampliar e diminuir, além de visualizar as peças isoladas e seu encaixe. A galeria *mista* se assemelha à anterior, inserindo algumas telas em meio aos objetos decifrados e reconstruídos. Neste caso há um diálogo, ainda que discreto, entre o caminhar robotizado das maquetes eletrônicas e o acesso visual aos desenhos e textos, sem grandes surpresas e descobertas.

² Inicialmente havia um procedimento de ingresso, cadastro e a liberação de um código para visita virtual, atualmente a exposição é acessada diretamente pelo endereço disponibilizado no site do MIS.

Talvez o momento mais interessante seja a galeria *sensorial*, embora novamente a presença física neste espaço potencializa os efeitos da luz e do som, e no modo virtual se aproxima da possibilidade imersiva, pelo ritmo da música e sucessão de imagens, em sintonia. São imagens de quadros, desenhos e fotografias projetadas em grande escala sob grandes telas, com aproximadamente seis metros de altura. Tal efeito monumental desaparece e não se aplica pela tela do computador: é preciso imaginar-se no ambiente imersivo, somente a cadência entre imagens e músicas que tocam de algum modo o espectador estático, sentado em frente ao computador, ainda em diferente posição a caminhar de quem está no galpão, circulando entre as telas e observando duplamente a movimentação das imagens projetadas em múltiplas telas e no chão.

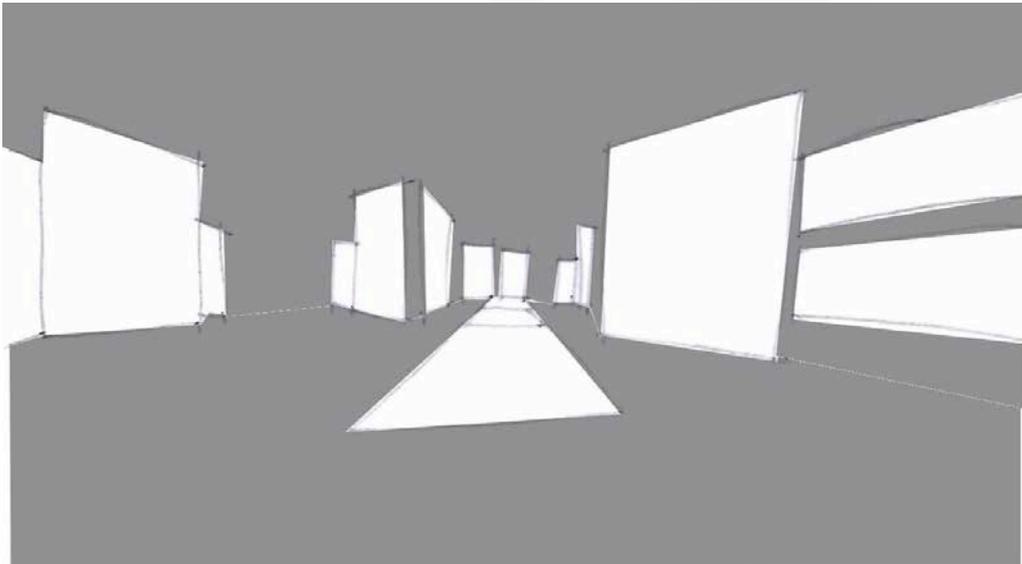


Figura 3 - Desenho da autora, baseado na imagem da sala sensorial do tour virtual da exposição *Leonardo Da Vinci, 500 anos de um Gênio*. Desenho da autora.

Das salas seguintes o *militar* aproxima-se dos anteriores, com objetos, textos e desenhos, e por fim a *Monalisa*, neste ambiente a ênfase é a tecnologia aliada a análise da tela, suas cores, as sucessivas camadas de tinta e verniz, elementos de cada parte da tela são estudados e demonstrados na tentativa de evidenciar ao público as razões de tamanha importância dada à madonna de Leonardo da Vinci. Arriscaria aqui, aproximar a ideia de afinidade que Benjamin utiliza em seu texto, ao

“encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado” (2008, p.35), o ambiente sensorial da mostra seja pela natureza das telas planas e da sintonia com a música, tenha alguma afinidade com o original, seja pelo sequenciamento das imagens, evidenciando cores e texturas, variadas escalas somadas ao som ambiente, que alinha o movimento visual ao ritmo sonoro, encadear pensamentos livres e interpretações variadas, indefinições e aberturas pouco usuais tanto nos espaços físicos como nos ambientes virtuais.

A condição da pluralidade das línguas, que segundo Giorgio Agamben no ensaio *A tarefa do tradutor de 1921*, é que torna possível a pura língua, na totalidade das suas intenções, no fim messiânico de sua história. Assim como a história, o movimento linguístico como um todo tende a um estágio último, definitivo e decisivo de toda estrutura linguística. Cabe ao filósofo e ao tradutor, a descrição e o pressentimento dessa língua única e verdadeira, ao final descrita como palavra sem expressão. Segundo Benjamin, todas as línguas históricas querem dizer a pura língua. Conclui Agamben “[...] poderemos assim dizer que todas as línguas querem dizer a palavra que não quer dizer nada” (AGAMBEN, 2013, p.40). A relação entre as múltiplas línguas históricas e a coisa única que elas visam é dialética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (LISPECTOR, 2014, p.119)

Museus e instituições culturais no país estão ainda em busca de traduções para o encontro com seus respectivos acervos e programação na pandemia. *Lives*, oficinas, palestras e aulas parecem ter no meio digital uma importante maneira para se

propagar de modo eficaz, rápido e em massa. E quanto às exposições? O *tour* virtual é equivalente a uma visita? De que modo é possível a fruição, um percurso que possa de alguma forma, mesmo que de modo pontual tocar um aspecto do que se refere o espaço original? E quanto ao acesso e sua necessidade de aparelhos atualizados e conexões velozes para realizar passeio, inclui ou exclui parcela representativa da população brasileira?

Do período que ainda vivenciamos, em meio à crise sanitária sistêmica mundial, a obrigatoriedade do isolamento social, necessária mudança de hábitos e invenção de outras rotinas, medidas de distanciamento corporal e a imersão na imensidão da realidade digital, são interferências agudas em sensibilidades que propõem alguns questionamentos quanto aos vícios, fragilidades, medos e alteridades. A percepção humana varia de acordo com a rasa profundidade dos *bits* e das imagens assistidas em velocidades cada vez maiores, e por dispositivos cada vez menores.

O que seria essencial de uma exposição virtual e como se operam as traduções dos espaços em meio digital? Talvez seja ainda incipiente qualquer conclusão, há um vasto campo a investigar sobre a imersão nas linguagem e domínio dos códigos para o que Benjamin relata como o poder do tradutor, "restaurar a língua pura que é formada no movimento da língua" (BENJAMIN, 2017, p.40).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, G. A ideia da linguagem. In: *A potência do pensamento Ensaios e Conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, W. (1916). *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. In: *Escritos sobre mito e Linguagem*. São Paulo: Ed. 34; 2013.

_____. (1923). *A tarefa do tradutor*. Tradução de Fernando Camacho. *Revista Humboldt*, Munique, F. Bruckman, n.40, p.38-45, 1979.

_____. (1923). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão (1928)*. Trad. br. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

_____. *Língua e História*. In: *A potência do pensamento Ensaios e Conferências*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.

BRANCO, Lúcia Castello (org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>. Acesso em: 23 jul.2021.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ICOM BRASIL, Dados para navegar em meio às incertezas: resultados da pesquisa com profissionais e públicos de museus. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201120_Tomara_ICOM_SumarioExecutivo_FINAL.pdf. Acesso em: 15 ago. 2021.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

Websites e endereços das mostras virtuais

DA VINCI, Leonardo - 500 anos de um gênio. Disponível em: <https://exposicaodavinci500anos.com.br/#/experience>. Acesso em: 01 ago. 2021.

TOUR VIRTUAL – Exposição OSGEMEOS: Segredos. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/tourvirtualosgemeos/>. Acesso em: 01 ago. 2021.

PINACOTECA DE SÃO PAULO - acervo permanente *tour* virtual. Disponível em: <https://www.portal.iteleport.com.br/tour3d/pinacoteca-de-sp-acervo-permanente/>. Acesso em: 30 jul. 2021.

TOUR VIRTUAL - Exposições do MAM. Disponível em: <https://mam.org.br/2020/03/18/tour-virtual-pelas-exposicoes-do-mam-sao-paulo-museu/>. Acesso em: 30 jul. 2021.

ARTIGOS/ENSAIOS





A “Mulher Nua” A representação do feminino no imaginário moderno de Curitiba¹

***The Naked Woman
Female representation in the modern
imagery of Curitiba***

***La Mujer Desnuda
La representación del femenino en el
imaginario moderno de Curitiba***

Fábio Domingos Batista
*Doutorando na Área de Concentração em História e Fundamentos da
Arquitetura e do Urbanismo da FAU-USP*

¹ Trabalho de conclusão apresentado na disciplina Arte para a Cidade – 2020 ministrado pela Prof.ª Dr.ª Maria Cecília França Lourenço em novembro de 2020.

RESUMO

Propõe-se neste a reflexão sobre a representação do corpo feminino nas dinâmicas urbanas. Para a análise elegeu-se duas obras de Erbo Stenzel e Humberto Cozzo: a "Justiça" e o "Homem Paranaense". A "Justiça" seria instalada junto ao Tribunal do Júri, mas por se tratar de uma mulher nua, ela foi recolhida longe da vista do público. O "Homem Paranaense", também nu, é a figura principal do Memorial do Centenário, inaugurado em 1955. As duas esculturas, reunidas em 1972, tornaram-se suporte para diversas manifestações sociais e intervenções artísticas devido a sua relevância no imaginário urbano de Curitiba.

Palavras-Chave: Intervenção Artística. Corpo Feminino. Curitiba. Erbo Stenzel. Humberto Cozzo.

ABSTRACT

The article proposes a reflection upon the representation of the female body in the urban dynamics. For the analysis two works of Erbo Stenzel and Humberto Cozzo have been selected: The "Justice" (a "Justiça") and the "Man of Parana" ("Homem Paranaense"). "The Justice" would be installed aside the Jury Court, but since it is a naked woman, it has been gathered away from public view. "The Man of Parana", also naked, is the main figure of the Centenary Memorial inaugurated in 1955. In 1972, both statues have been brought together and have become backing to several social demonstrations and artistic interventions due to their relevance in the urban imaginary of Curitiba.

Keywords: Artistic Intervention. Female Body. Curitiba. Erbo Stenzel. Humberto Cozzo.

RESUMEN

El artículo propone la reflexión sobre la representación del cuerpo femenino en las dinámicas urbanas. Para el análisis se eligieron dos obras de Erbo Stenzel y Humberto Cozzo: la "Justicia" y el "Hombre Paranaense". La "Justicia" sería instalada junto al Tribunal de Jurado, sin embargo, por tratarse de una mujer desnuda, ella fue recolectada y expuesta lejos de la vista del público. El Hombre Paranaense, también desnuda, es la figura principal del Memorial del Centenario, inaugurado en 1955. Las dos esculturas, reunidas en 1972, se convirtieron en soporte para diferentes manifestaciones sociales e intervenciones artísticas debido a su relevancia en el imaginario urbano de Curitiba.

Palavras-Clave: Intervenciones Artísticas. Cuerpo Femenino. Curitiba. Erbo Stenzel. Humberto Cozzo.

INTRODUÇÃO

Em agosto de 1972 uma grande movimentação de funcionários da Prefeitura Municipal de Curitiba ocorreu nos jardins do Palácio Iguazu, sede do Poder Executivo do Estado do Paraná. À sombra de alguns eucaliptos encontrava-se uma mulher de pedra, nua, sentada e reclinada para o lado, com as pernas quase cruzadas, expondo uma sensualidade ingênua e natural. A obra, esculpida em um só bloco de granito Petrópolis, pesava doze toneladas e foi içada e colocada na carroceria de um caminhão. A mulher de pedra desfilou “altiva e garbosamente pela Avenida Cândido de Abreu” ao encontro do “Homem Paranaense”. O “grande erro de separação do casal”² havia sido reparado.

Trata-se da estátua da “Justiça”, de autoria de Erbo Stenzel e Humberto Cozzo, encomendada pelo governador Bento Munhoz da Rocha Netto para ser instalada junto ao Tribunal do Júri, em 1954, no recém-inaugurado Centro Cívico. A obra não repousou em seu pedestal de bronze, junto ao Poder Judiciário do Paraná: assim que exposta pela primeira vez ela escandalizou o público e uma liga de senhoras, apoiadas pelo clero e por desembargadores, o que obrigou o governador a escondê-la longe da vista do público.

² *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8.

Na década de 1950 houve um grande sonho modernizador na capital paranaense, uma série de obras foram realizadas com o objetivo de comemorar o Centenário de Emancipação Política do Paraná, o qual ocorreria em 1953, dentre elas, o Centro Cívico, implantado no local proposto por Alfred Agache no primeiro plano diretor de Curitiba, realizado em 1943. O projeto idealizado por Munhoz da Rocha para a capital enfrentou diversas resistências. As obras mais polêmicas são de autoria de Erbo Stenzel e Humberto Cozzo: a “Justiça” e o “Homem Paranaense”, ambas nuas, sob o olhar de uma cidade tradicional e nada moderna.

A análise das obras foi realizada com base na leitura do Panoptismo de Michel Foucault (2020), com o objetivo de reflexão acerca da representação do corpo feminino e do masculino nas dinâmicas urbanas. O controle a partir da exposição visual, proposto pelo autor, também pode ser aplicado como um dispositivo de regulação moral. Os “olhos invisíveis” de alguns membros da sociedade – o qual detêm o poder financeiro e religioso -, são aqueles que governam os costumes e ditam as regras de comportamento dos corpos no espaço público. Para esse grupo, na Curitiba dos anos 1950, a figura de uma mulher nua que tentasse se enquadrar como a alegoria da “Justiça” não deveria possuir um lugar.

Em 1972 inicia-se um novo ato, uma mudança de direção, pois a Mulher Nua, incorporada ao conjunto da Praça 19 de Dezembro, aos poucos foi sendo assimilada nas dinâmicas urbanas de Curitiba, assumindo por vezes o papel de Justiça, e este é o tema do presente artigo.

A CAPITAL QUE SONHOU SER MODERNA

Após a Segunda Guerra Mundial o Paraná vivenciou um grande crescimento econômico, impulsionado pelas lavouras cafeeiras cultivadas na região norte do estado. Curitiba, a capital paranaense, já sofria os reflexos desse ciclo econômico em sua materialidade urbana desde o final da década de 1940. A partir da leitura de Otávio Duarte e Luís Antônio Guinski (2002), é possível afirmar que no início dos anos 1950 a cidade apresentou um relevante crescimento e acentuada verticalização, foi nesse contexto que o governador Bento Munhoz da Rocha Netto propôs um projeto

modernizador para a capital, a construção de uma série de edifícios institucionais, culturais e o conjunto urbano do Centro Cívico, com o objetivo de comemorar o Centenário de Emancipação Política do Estado do Paraná³, em 1953 (DUARTE; GUINSKI, 2002, p. 154).

Munhoz da Rocha adotou algumas diretrizes do primeiro Plano de Urbanização de Curitiba, elaborado em 1943 pela empresa carioca Coimbra Bueno & Cia Ltda., coordenado pelo urbanista francês Alfred Agache (1875-1959), segundo João Cândido Martins (2015), o profissional também havia proposto os planos para as cidades do Rio de Janeiro em 1930 e para a capital gaúcha, Porto Alegre, em 1938.

De acordo com Bráulio Carollo (2002), o Plano de Urbanização de Curitiba foi dividido em quatro capítulos⁴, sendo o mais importante o “Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento”. Nessa parte do documento Agache lançou as novas diretrizes urbanas da capital a qual consistia na organização radial-perimetral da cidade em torno da área central consolidada e também propôs a implantação de alguns centros funcionais especializados: o centro cívico, o centro administrativo municipal (a prefeitura), o centro universitário, o centro de abastecimento (mercado público), o centro industrial, o centro esportivo, o centro de transporte (rodoviária), entre outros, além de parques urbanos e praças (CAROLLO, 2002, p. 121).

O Centro Cívico seria implantado próximo à área central, na continuidade da Rua Barão do Serro Azul, cerca de 1.800 metros da Praça Tiradentes, o marco zero da cidade. A proposta do urbanista francês consiste em um conjunto edificado no entorno de uma grande praça, cuja perspectiva converge para o Palácio do Governo e nas duas laterais estão dispostas a Assembleia Legislativa, o Tribunal do Júri e

³ O Paraná era a 5ª Comarca da Província de São Paulo e foi emancipada no dia 19 de dezembro de 1853. (DUARTE; GUINSKI, 2002, p. 25).

⁴ O Plano Agache foi dividido em quatro capítulos:

Capítulo I - Resumo histórico-fisiográfico de Curitiba;

Capítulo II - Plano de remodelação, extensão e embelezamento;

Capítulo III – escoamento pluvial e defesa contra inundações;

Capítulo IV – Conclusões (CAROLLO, 2002, p. 107).

demais edificações administrativas. Uma avenida monumental sombreada por araucárias, a árvore símbolo do Paraná, conecta o Centro Cívico à Praça Tiradentes, que seria remodelada e receberia o edifício da prefeitura, o Centro Administrativo Municipal, projetado para se tornar o ponto focal para onde converge a perspectiva da grande avenida de quem vem do Centro Cívico em direção ao centro.

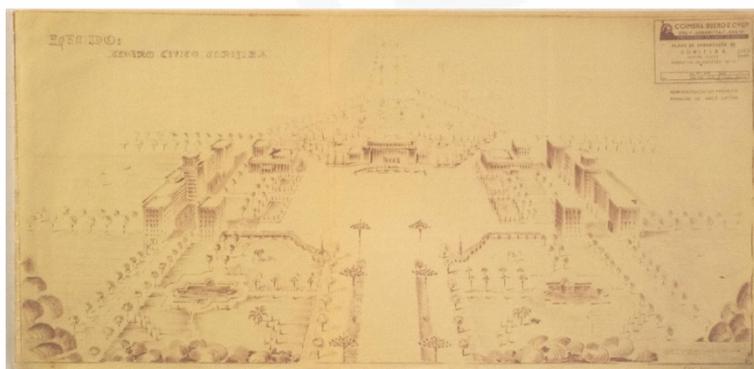


Figura 1: Perspectiva do Centro Cívico proposto por Agache em 1943.
Acervo: Casa da Memória. Fundação Cultura de Curitiba.

Conforme Irã Taborda Dudeque (2010), Agache impôs uma nova regularidade à Praça Tiradentes, ignorando o seu traçado urbano e construtivo que testemunha o passado colonial de Curitiba. O Centro Administrativo Municipal, que seria implantado em uma das faces da praça, próximo à catedral, supera hierarquicamente o edifício sacro, que tradicionalmente, em suas diversas materialidades ao longo do tempo, desde o período colonial⁵, foi a construção que dominou a paisagem urbana do marco zero da cidade.

Se a prefeitura estivesse no meio da praça, alinhada aos eixos da avenida e do Palácio do Governo, o plano urbanístico demonstraria que as decisões locais e nacionais não dependiam de nenhum poder espiritual, mas de poderes Executivos fortes. Isso rebaixaria a catedral para uma posição subalterna no contexto urbano (DUDEQUE, 2010, p. 55).

⁵ A primeira povoação de Curitiba, junto à Praça Tiradentes, possuía inicialmente uma capela de pau a pique que foi substituída por uma edificação de pedra. A Igreja Matriz foi ampliada no século XVIII, em 1860 recebeu duas torres, mas devido a questões estruturais foi demolida. Em 1893 o atual edifício com linhas neogóticas foi consagrado (DUARTE; GUINSKI, 2002, p. 14-45).

Dudeque (2010) afirma a intenção simbólica de fortalecimento do Poder Executivo, visto que o plano foi elaborado no início da década de 1940, período que o Brasil estava sob o regime ditatorial do Estado Novo, governado por Getúlio Vargas. Dessa forma, os edifícios que unem os dois pontos focais do conjunto urbano projetado são as sedes do Poder Executivo estadual e municipal e não o Legislativo, como foi materializado em Washington, a capital dos Estados Unidos da América, onde o grande eixo perspectivo converge para o Capitólio, sede do Poder Legislativo Federal, ou como seria proposto por Lúcio Costa em 1957, para Brasília, onde o ponto focal é o Congresso Nacional.

É possível relacionar o projeto urbano para o Centro Cívico de Agache com o conceito de panóptico proposto por Foucault na década de 1970, a partir das ideias expressas por Jeremy Bentham⁶ no século XVIII. O Palácio do Governo, implantado no centro de uma grande praça e no eixo da avenida monumental, possibilita que a visibilidade a partir do interior do edifício se descortine para o exterior, ou seja, “ver sem ser visto”. O poder materializado pelo palácio é identificável em toda a extensão da praça e da avenida, exercendo não somente o controle físico do espaço, mas também o psicológico.

A eficácia do poder, sua força limitadora, passaram, de algum modo, para o outro lado — para o lado de sua superfície de aplicação. Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; [...] (FOUCAULT, 2020, p. 196).

Partindo da possibilidade do projeto ter uma intenção de controle com base na concretização de símbolos fortes de poder, materializados pela arquitetura e urbanismo, não seria estranho relacionar com esse fato a proposta de utilização do amplo espaço público para a realização de eventos cívicos com grande concentração

⁶ Jeremy Bentham (1748-1832) foi um filósofo e jurista inglês, que propôs em 1785 um modelo de prisão. De acordo com o que desenvolveu, as celas são dispostas em um anel e possuem duas janelas, no centro há uma torre, também vazada por janelas. O princípio de controle é simples, basta colocar um vigia, o qual controlará todos os detentos, pois ele vê sem ser visto e os detentos estão visíveis o tempo todo (FOUCAULT, 2020, p.194).

popular. Segundo Dudeque (2010), Agache recomendou que o conjunto urbano do Centro Cívico poderia sediar as “grandes paradas cívicas, cerimônias solenes das datas nacionais, desfiles e festividades”. Possivelmente os protestos e reivindicações ocorreriam no mesmo espaço, tanto na grande praça quanto na avenida monumental, o que facilita a vigilância, o controle e a repressão, caso fosse necessária. Essa possível intenção é validada pelo contexto político no qual o plano é elaborado: o Estado Novo.

Por desconsiderar as relações sociais, o Plano Agache não era municipal nem regional, mas federal: um conjunto de propostas genéricas, aplicáveis em qualquer capital do Brasil. Os urbanistas pressupunham a harmonia presente e futura de Curitiba, cidade pacificada, contente, com cada classe em seu lugar, como deveria ser a Pátria e todas as outras cidades do país. O civismo estadonovista confundia-se com a adoração da ditadura (DUDEQUE, 2010, p. 53).

Segundo Júnia Maria Ferrari Lima (2017) o urbanismo pode ser entendido como um dispositivo com a função de “mediar uma ação específica de controle e ordenamento do território”. Os princípios higienistas do século XIX e XX aplicados como prática de embelezamento e organização do espaço urbano é uma forma de disciplinar o território e conseqüentemente os corpos que por ele vivem e circulam.

O urbanismo, cuja gênese está associada às demandas urbanas dos séculos XVIII e XIX, nasce orientado para desempenhar as funções urbanizadoras que a polícia até então atendia. Os princípios higienistas e embelezadores que orientavam as condutas disciplinares da época são totalmente incorporados, numa espécie de cientifização das práticas urbanas. O uso do termo diagnóstico, por exemplo, revela a influência desses princípios no discurso urbanístico, associando-o definitivamente a uma ciência capaz de identificar as “doenças” da cidade e, da mesma forma, atribuindo-lhe o poder de conceder a cura (LIMA, 2017, p. 12).

Outra questão relevante sobre o conjunto de regras que compõe um plano de urbanização é a impossibilidade de compreensão do discurso pela grande maioria da população. A “cientifização” relatada por Lima (2017) é intencional e tem a função de controlar quem não tem o domínio do discurso ou o poder de proferi-lo.

Em 1951 Bento Munhoz da Rocha Netto assumia o governo do Estado do Paraná, tornando-se o segundo governador eleito democraticamente após o final do Estado Novo⁷. Na sua gestão o Paraná comemorou o centenário de emancipação política, desta forma, a intenção de Munhoz da Rocha foi realizar uma série de obras que deveriam refletir o crescimento econômico do estado, proveniente das lavouras de café e, ao mesmo tempo, materializar uma ideia de modernidade por meio de diversos monumentos arquitetônicos, entre eles, o Centro Cívico. Em seu mais famoso discurso, Munhoz da Rocha demonstra que as suas intenções eram ambiciosas e também o seu desejo de forjar uma paisagem moderna na tradicional capital do Paraná:

O que se fizer no Paraná, deve ser feito em grande escala, ou não ser feito. Fazer com timidez, fazer com acanhamento, fazer com mediocridade será um crime contra o futuro do Paraná. É preciso ter coragem de realizar em tal escala que as construções quando terminadas já não estejam envelhecidas, já não estejam caducas e já não pertençam ao passado. À nossa geração cabe esse papel, cabe a missão de realizar, de planejar para o futuro. De fato, é preciso ter alguma imaginação (*A Divulgação*, Curitiba, set/out. 1952, p. 25-26.).

Em agosto de 1951 foi criada a Comissão Especial de Obras do Centenário – CEOC⁸, dirigida pelo engenheiro e professor Elato Silva. A CEOC deveria gerenciar a construção do Centro Cívico, de acordo com Josilena Maria Zanella Gonçalves (2003) o conjunto é composto pelo Palácio do Governo, Palácio da “Justiça”, Assembleia Legislativa e Edifício das Secretarias, além de outras edificações dispersas na malha urbana da capital, como a Biblioteca Pública, a Casa da Criança, o Monumento do Centenário, o Grupo Escolar Tiradentes⁹ e o Teatro Guaíra.

Foi a partir das diretrizes do plano de 1943 que Munhoz da Rocha propôs a construção do Centro Cívico, porém o projeto foi alterado: em vez da praça com

⁷ Bento Munhoz da Rocha Netto (1905-1973) era formado em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Paraná, foi governador do Paraná entre 1951 e 1955 (ALVES, 2020, p. 3).

⁸ *O Dia*, Curitiba, 28 jun. 1951, p. 8.

⁹ O Grupo Escolar Tiradentes foi projetado por Rubens Meister, que também é autor do Teatro Guaíra.

traçado clássico e edificações protomodernas, foi concebido um complexo modernista, elaborado por uma equipe de arquitetos que atuava no Rio de Janeiro, coordenada pelo curitibano David Xavier de Azambuja e composta por Flávio Regis, Olavo Reidig de Campos e Sérgio Rodrigues. O Centro Cívico se destacou nacionalmente e internacionalmente¹⁰ devido ao porte da obra, além da rapidez que seria construído. O projeto foi elaborado em 1951 e as obras foram iniciadas em 1952, com o objetivo de estarem finalizadas em dezembro de 1953 (GONÇALVES, 2003, p. 3).

Feito segundo as mais avançadas regras arquitetônicas, é a maior construção de cimento armado do mundo. O plano vem desde Agache, que fez os primeiros estudos para a sua execução, cogitou Manoel Ribas. Está cabendo ao Engenheiro Elato Silva, com uma equipe de profissionais jovens, realizar essa grande obra de arquitetura, uma das maiores do Brasil (PARANÁ, 1953, p. 135).

O Centro Cívico foi implantado em uma grande praça, tendo ao centro a sede do Poder Executivo e a Residência do Governador. Na lateral direita foi disposto o complexo de edifícios do Poder Legislativo, compostos pela Assembleia Legislativa, Plenária da Assembleia e a edificação destinada às Comissões Especiais. Também na lateral direita encontrava o edifício das Secretarias de Estado, que deveria ter trinta pavimentos¹¹. À frente do edifício das Secretarias foi proposta uma grande cúpula com 52 metros de diâmetro, que abrigaria a Pagadoria e Recebedoria do Estado¹². Na lateral esquerda encontrava-se o complexo de edificações do Poder Judiciário, composto pelo Palácio da Justiça, Tribunal do Júri e Tribunal Eleitoral. O Palácio da Justiça ocuparia um edifício laminar com oito pavimentos e 118 metros de comprimento (GONÇALVES, 2003, p. 5-6).

¹⁰ A maquete do conjunto do Centro Cívico foi apresentada na 2ª Bienal de Arquitetura de São Paulo (dezembro de 1953 a fevereiro de 1954) e também foi publicada em 1952 no número 42 da importante revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* (ALVES, 2020, p. 17)

¹¹ O Edifício das Secretarias de Estado não foi completamente finalizado, pois somente 11 pavimentos foram concluídos. Ele foi destinado ao Tribunal de Justiça do Paraná (CAROLLO, 2002, p. 126).

¹² Pagadoria e Recebedoria do Estado era como se chamava o Tribunal de Contas, mas o edifício não foi construído (GONÇALVES, 2003, p. 6).

Eles propuseram um conjunto de edifícios distribuídos no lote de acordo com os equilíbrios assimétricos do Neoplasticismo e detalhados de acordo com os ensinamentos de Le Corbusier e Oscar Niemeyer (DUDEQUE, 2010, p. 82).

Mesmo diante das alterações propostas pela nova equipe de arquitetos, o eixo principal da praça do Centro Cívico, para onde a perspectiva da avenida convergia, era o Palácio do Governo. Batizado como Palácio Iguaçu, em alusão a um importante rio do estado que banha a capital, ele dominaria a nova paisagem moderna desejada por Munhoz da Rocha e reafirmaria a intenção proposta por Agache de fortalecer simbolicamente o Poder Executivo do estado.

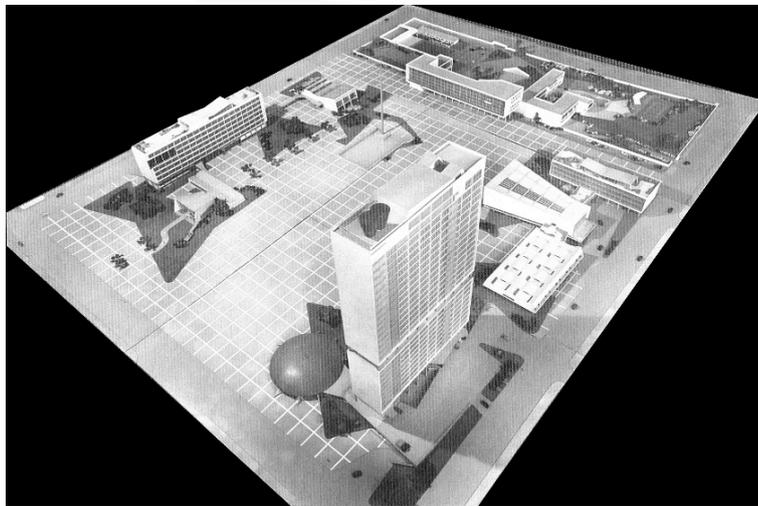


Figura 2: Maquete do Centro Cívico proposta pela equipe de David Azambuja. Acervo: Prefeitura Municipal de Curitiba.



Figura 3: Construção do Centro Cívico de Curitiba na década de 1950.
Acervo: IBGE.

O objetivo de Munhoz da Rocha era inaugurar o conjunto de obras em 19 de dezembro de 1953, porém devido a atrasos, foram inaugurados em 1954 apenas o Palácio Iguçu, o Tribunal do Júri, a Biblioteca Pública do Paraná, o pequeno auditório do Teatro Guaíra e o Monumento do Centenário, na Praça 19 de Dezembro, parcialmente concluído. Além da falta de material construtivo e a escassez de mão de obra, em 1953 uma grande geada afetou os cafezais paranaenses, causando a redução da arrecadação e consequente crise orçamentária¹³, alterando os planos iniciais do governador (DUARTE; GUINSKI, 2002, p. 161).

Em 1955 o Monumento do Centenário foi finalizado com a inclusão da estátua do “Homem Paranaense”, de Stenzel e Cozzo. O conjunto havia sido concebido para ser implantado na área central do Centro Cívico, mas foi transferido para a Praça 19 de Dezembro, localizada no final da Avenida Cândido de Abreu, a grande avenida, que conectaria a área urbana da administração estadual com a Rua Barão do Serro Azul, e consequentemente à Praça Tiradentes.

¹³ *O Dia*, Curitiba, 17 set. 1953, p. 4.

A primeira versão do Monumento do Centenário consistia em um obelisco de cinquenta metros, que seria implantado em um grande espelho d'água na área central do Centro Cívico. Segundo relatos de Stenzel, Munhoz da Rocha desejava que o artista concebesse 21 gigantes de pedra, correspondendo a cada um a um estado da federação; a estátua que representaria o Paraná deveria ser um adolescente que se destacava do conjunto, pois estava dando um passo à frente, rompendo as correntes que lhe prendiam os pulsos, o que simbolizaria a libertação do jovem estado da Província de São Paulo (GONÇALVES, 2006, p. 151).

Houve ainda uma outra proposta para o monumento, apresentada em 1953, elaborada provavelmente pela equipe de Azambuja. Tratava-se de um grande marco vertical, que representava uma araucária estilizada, inserido em um espelho d'água e ao fundo um painel de baixo relevo que narraria as riquezas do Paraná, fazia também parte do complexo uma estátua com formas abstratas, “pouco a ver com o adolescente Paraná – representando o homem que desbravou a região” (ALVES, 2020, p. 21).

Erbo Stenzel apresentou ao governador a solução final para o Monumento do Centenário. Devido ao curto prazo para execução das obras ele propôs fazer apenas uma estátua: o “Homem Paranaense”, “vertical, em contraste com um grande painel horizontal em baixo relevo, no qual seria sintetizada a história do desenvolvimento do Paraná” (GONÇALVES, 2006, p. 151). O monumento consiste em um conjunto composto por um obelisco com trinta metros de altura, que foi construído em concreto armado e revestido com granito Petrópolis, possuía o brasão do Paraná em baixo relevo. Também faz parte do projeto um painel horizontal curvilíneo, medindo quatro metros de altura e quarenta de comprimento, que recebeu na face frontal o baixo relevo em granito narrando a evolução social e industrial do Paraná, elaborado por Stenzel e Humberto Cozzo, e na outra face um painel de azulejos de Poty Lazzarotto que aborda o processo de ocupação do território paranaense (GONÇALVES, 2006, p. 154-155). Na frente do painel há um pequeno espelho d'água e ao lado do obelisco a estátua do “Homem Paranaense”, com oito metros de altura, de autoria de Erbo Stenzel e Humberto Cozzo.

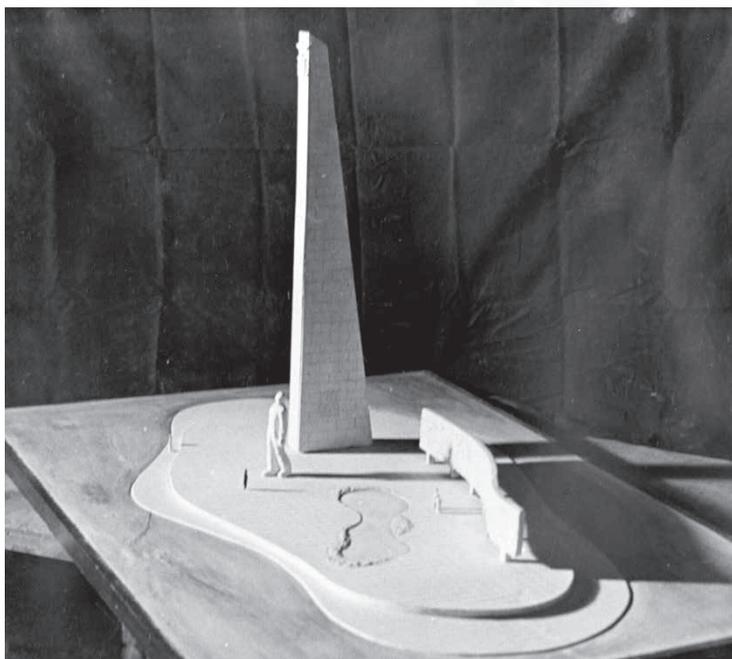


Figura 4: Maquete da Praça 19 de Dezembro elaborada por Stenzel
Acervo: Casa da Memória. Fundação Cultural de Curitiba.

Erbo Stenzel fez o modelo em barro e enviou para o Rio de Janeiro para serem produzidas por Humberto Cozzo: segundo o artista, Cozzo modificou a proposta inicial, pois esculpiu o “homem inclinado para frente, dando a impressão que estava correndo”¹⁴, ou seja, a nova estátua não estava em marcha para o futuro, para o Oeste, a nova fronteira de colonização do Paraná, como solicitou Munhoz da Rocha. As alterações de Cozzo resultaram em uma figura ereta e imóvel (GONÇALVES, 2006, p. 156).

A outra obra concebida por Erbo Stenzel e também executada por Humberto Cozzo foi a estátua da “Justiça”, que seria implantada sobre um pedestal de bronze, na frente do Tribunal do Júri, no Centro Cívico (GONÇALVES, 2006, p. 161). A “Justiça” fugiu dos padrões: por se tratar de uma mulher nua, sem a tradicional venda e a espada, a estátua foi esculpida reclinada em uma pose sensual. A obra enfrentou a oposição dos desembargadores, do clero e da liga de senhoras católicas, dessa forma foi impedida de ser instalada junto ao Tribunal do Júri e o seu destino foi os jardins

¹⁴ Entrevista de Erbo Stenzel. Fonte: *Diário da Tarde*, Curitiba, 4 set. 1972, p. 3.

internos do Palácio Iguazu (ALVES, 2020, p. 31). Em 1972 a “Justiça” foi transferida para a Praça 19 de Dezembro, junto ao “Homem Paranaense”.

As duas obras de Stenzel e Cozzo causaram grande polêmica, demonstrando que a modernidade pretendida por Munhoz da Rocha enfrentava uma grande resistência de boa parte da população curitibana. Segundo o governador, em uma entrevista ao jornal *Diário do Paraná*, em 1972, se trouxessem na época o David de Michelangelo para Curitiba ele seria mandado de volta¹⁵.

O olhar moralizador ditava as regras na capital paranaense, tendo como juizes alguns dos representantes do poder econômico, político e religioso; a imprensa também cumpriu um importante papel ao dar voz aos setores mais conservadores da sociedade curitibana. O grande apoio popular foi exposto nos jornais da capital e possibilitou a ampliação da vigilância e a regulação dos costumes: nesse sentido, a afirmação de Foucault se comprova quando ele coloca que a eficiência do panóptico não depende exclusivamente de quem exerce o poder, pois “um indivíduo qualquer, quase que tomado pelo acaso, pode fazer funcionar a máquina” (FOUCAULT, 2020, p. 196).

O CORPO NU E OS OLHOS DA CIDADE

O projeto modernizador proposto por Munhoz da Rocha resultou em diversas polêmicas e críticas na capital e no estado do Paraná. A linguagem arquitetônica foi questionada por alguns jornais da época, ainda que o Paraná estivesse familiarizado com a arquitetura modernista. Em Londrina, a cidade que usufruía das riquezas dos cafezais, conhecida na época como a Capital do Café, já possuía em sua malha urbana algumas edificações propostas pelo arquiteto João Batista Vilanova Artigas, um curitibano radicado em São Paulo. Artigas também é autor do Hospital São Lucas, inaugurado em 1948, em Curitiba. A linguagem modernista também começava a ser materializada na capital por outros profissionais, na maioria jovens vindos da Escola

¹⁵ *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8.

de Engenharia da Universidade do Paraná¹⁶, como Rubens Meister, Romeu Paulo da Costa e Ayrton Lolô Cornelsen, entre outros.

As críticas mais contundentes às obras do centenário foram com relação aos atrasos e com os gastos que elas representaram no orçamento do estado (ALVES, 2020, p. 8). Mas, de todas as obras, as mais polêmicas e duramente criticadas foram as duas estátuas de autoria de Stenzel e Cozzo: o “Homem Paranaense” e a “Justiça”.

O "PARANAENSE" CAMINHANDO PARA O FUTURO

O “Homem Paranaense” foi implantado na Praça 19 de Dezembro, um local muito frequentado pelos estudantes do Colégio Estadual do Paraná. O fato de ser uma figura masculina nua causou uma série de questionamentos e polêmicas que figuravam impressas em alguns jornais da cidade. A estátua foi acusada de “erotizar as alunas que diariamente transitavam por aquela praça”¹⁷.

Mas temos para nós que o nosso povo trabalhador e ordeiro, sorri, para tapear a tristeza. Isto porque a olho nu, tão nu como aquele monstrengo que colocaram na Praça 19 de Dezembro, o descalabro administrativo, a miséria que ronda todos os lares (*O Diário da Tarde*, Curitiba, 23 dez. 1954, p. 1).

Algumas das críticas mais contundentes foram veiculadas no jornal *O Dia*, que já vinha refutando a arquitetura da praça inaugurada em 1954. A inserção do “Homem Paranaense” causou uma comoção ainda maior, por causa de seu porte, representação e principalmente devido a sua nudez. O jornal chegou a fazer uma enquete entre alguns curitibanos com o objetivo de classificar pejorativamente a obra:

¹⁶ A Universidade do Paraná foi federalizada na década de 1950 e passou a se chamar Universidade Federal do Paraná (DUARTE; GUINSKI, 2002, p. 152).

¹⁷ *Diário do Paraná*, Curitiba, ago. 1972, p. 8.

A CONDENAÇÃO DO TARADO DE GRANITO.

- Em sua parte o editorial acolheu O DIA o resultado de ligeira enquete entre pessoas de grande destaque em nossos meios culturais sobre a estátua do Homem do Paraná do século XX erigida na praça XIX de dezembro.

A uma voz, todos condenaram rudemente e implacavelmente o TARADÃO

(*O Dia*, Curitiba, 5 jul. 1955, p. 8).



Figura 5: O “Homem Paranaense” ao lado do modelo em barro no ateliê de Humberto Cozzo.
Figuras 6 e 7: Instalação da Estátua do “Homem Paranaense” na Praça 19 de Dezembro em 1955.
Acervo: Casa da Memória. Fundação Cultural de Curitiba.

Havia também muitas dúvidas a respeito da representatividade da obra, sobre que homem os artistas tomaram como modelo para figurar o jovem do Paraná. Segundo Alves (2020) seria natural que Stenzel e Cozzo representassem um homem branco. A escolha por esculpir um homem de traços brancos parece ter sido feita com naturalidade (ALVES, 2020, p. 28). Porém a etnia da obra foi questionada no jornal *O Dia*, pelo jornalista Ariel:

Tomada as medidas constantes dessa obra sobre a morfologia do nosso homem [...], sua bio-tipologia – tenho dúvidas em asseverar que de seus tipos normais mais se aproximam das

medidas de um TARADÃO de pedra de pé ali na praça Dezenove, para o escândalo dos olhares de nossa gente.

Talvez de acordo com a ceguice, ou estrabismo do escultor, o monstrengo esteja certo.

Mas segundo a antropologia patricia ele não materializa uma interpretação de nosso homem, que é esbelto e branco (*O Dia*, Curitiba, 26 jun. 1955, p. 8).

As indagações acerca da interpretação de uma figura representativa já haviam ocorrido em 1937 no projeto do então nomeado, Ministério da Educação e Saúde. Havia a previsão da instalação de uma estátua do “Homem Brasileiro”, que foi elaborada pelo artista Celso

Antônio (ALVES, 2020, p. 40). Segundo o autor, houve a resistência do Ministro Gustavo Capanema que recusou a obra de Antônio, pois o artista havia representado o brasileiro com “feições sertanejas e compleição pouco atlética” (ALVES, 2020, p. 41).

Um questionamento semelhante acabou acontecendo também com o “Homem Paranaense”, possivelmente por representar uma figura humana idealizada e não um homem real e cotidiano.

A obra permaneceu no espaço público, mesmo diante de tanta polêmica. Aos poucos ela foi incorporada nas dinâmicas urbanas da Praça 19 de Dezembro, que passou a ser popularmente conhecida como Praça do Homem Nu. A estátua passou a figurar como personagem principal de várias manifestações populares, como as concorridas disputas do futebol paranaense, que aconteciam no espaço da praça e tinham como protagonista o “Homem Nu”. Por conta disso, uma nova tradição foi iniciada em Curitiba e o time vencedor do campeonato estadual vestia o “Paranaense” com a faixa do campeão.



Figuras 8 a 10: Estátua do “Homem Paranaense”.
Fotos do autor, 2020.

Outros eventos também ocorriam na praça, devido a sua proximidade e porta de acesso ao Centro Cívico. O local se tornou palco de manifestações políticas e festividades cívicas, que partiam da praça com destino ao Palácio Iguazu, ponto focal da Avenida Cândido de Abreu. Assim como previu Agache, as regras urbanas que delimitavam o local de grande acúmulo de pessoas se concretizara: a Praça 19 de Dezembro, a Avenida Cândido de Abreu e a Praça do Centro Cívico testemunham os mais diversos eventos oficiais, políticos e populares de Curitiba.

A “JUSTIÇA” NUA

A estátua da “Justiça” causou uma resistência ainda maior que o “Homem Paranaense”. Inicialmente concebida para ficar na frente do Tribunal do Júri, no Centro Cívico, a obra foi impedida de ser instalada no local. O mesmo movimento que impediu a sua aparição pública também questionou a presença do “Homem Nu”, na Praça 19 de Dezembro, mas como afirma a reportagem de 1972 do Jornal *Diário*

do Paraná “a prevenção desse tipo é sempre maior com as mulheres, tiraram só a estátua da “Justiça”¹⁸.

Quando a estátua foi esculpida, no governo de Bento Munhoz da Rocha Netto, movimento liderado por senhoras e que também teve apoio do clero, não permitiram a colocação da estátua na praça central, justificando que a mesma afetava o decoro (*Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8).



Figura 11: Estátua da “Justiça” e ao fundo o Centro Cívico ainda em obras.
Acervo: Paulo José da Costa, 195-.

A obra proposta por Stenzel e Cozzo fugia dos padrões, visto que não possuía a venda, a espada e a balança, elementos que acompanham a alegoria da “Justiça”; no entanto, o que realmente incomodou os curitibanos foi o fato da estátua estar nua, em uma posição nada convencional e expondo uma sensualidade que a impedia de ocupar um espaço público na capital paranaense, na década de 1950. Dessa forma foi transferida para os jardins do Palácio Iguaçu, “disfarçada pela sombra de alguns eucaliptos”.¹⁹

A figura da Justiça, ou a mulher de pedra, ficou 20 anos escondida nos fundos do Palácio do Governo, longe dos olhos do público

¹⁸ *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago.1972, p. 8.

¹⁹ *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8.

“porque não tinha a clássica venda nos olhos e suas formas eram desproporcionais e eróticas”

(*Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8).

Em agosto de 1972, após um acordo entre o prefeito de Curitiba, Jaime Lerner, e o governo do estado, a “Justiça” foi retirada dos fundos do Palácio e instalada não na frente do Tribunal do Juri, seu local original, mas na Praça 19 de Dezembro, próxima ao “Homem Paranaense”. A retirada da pesada obra movimentou a capital e após ser colocada na carroceria de um caminhão da prefeitura municipal, ela desfilou pela Avenida Cândido de Abreu sob os olhares curiosos e possivelmente críticos dos curitibanos. Stenzel, já com a saúde delibitada e morando em uma casa de repouso, foi procurado para analisar o ocorrido e relatou que as duas estátuas não eram um casal e que a “Justiça” deveria ser instalada em seu local de origem:

- Ora, alí não é o lugar dela!

[...]

- Ela não tem nada haver (sic) com o homem, destinando-se simplesmente ao Tribunal de Justiça.

Quem a levou ali do lado do homem não tem golpe de vista: a figura da mulher é bem menor que a do homem, que possui altura superior a cinco metros.

Talvez mais longe, em cima do gramado em posição mais alta, mas nunca ao lado do homem (*Diário da Tarde*, Curitiba, 4 set. 1972, p. 3).



Figura 12: A Mulher de Pedra.
Fonte: Diário do Paraná, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8.

Munhoz da Rocha também se opôs à instalação da “Justiça” junto ao “Paranaense”. Ele afirmou que “não há justificativa para a remoção da estátua que deveria ficar junto ao Tribunal de Justiça, no Centro Cívico” e que a ligação entre as duas obras “é muito remota”; entretanto o ex-governador ponderou que “a vinda da estátua feminina para o centro da cidade representava uma quebra de tabu” e afirmou que em 1972 já não havia mais a “mentalidade” que proibiu a aparição da obra junto à vista do público, pois Curitiba se tornara naquele momento, segundo ele, “uma metrópole” (*Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8).

Algumas reportagens comentaram o fato da junção do casal, ignorando a origem e a intenção tanto do artista quanto do ex-governador, relatando que a partir daquele momento o “Homem Paranaense” deixaria de ser solitário. Alguns periódicos ironizaram a presença da mulher diante da tradição curitibana de vestir a faixa de campeão de um dos times do futebol paranaense:

E mostrando sinal dos tempos e da evolução, e também para que nesses dias, quando se decida o campeonato paranaense de futebol, o vencedor providencie, não uma, mas duas faixas, elas [as estátuas] estão juntas.

(*Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8.).



Figuras 13 a 15: Estátua da “Justiça”. |
Fotos do autor, 2020.

Na Praça 19 de Dezembro a “Justiça” se transformou na “Mulher Nua”, consorte do “Homem Nu”, e assim como a estátua masculina ela foi incorporada nas tradições urbanas da capital. Porém, uma questão merece ser analisada: trata-se da autonomia da representação do corpo feminino, que só se tornou possível sendo junto ao suposto companheiro, ou seja, a mulher nua só possuiu um lugar sob a vista do público ao lado do homem, pois longe dele ela foi impedida, escondida nos jardins do palácio, à sombra dos eucaliptos.

OS OLHARES VIGILANTES E DISCIPLINADORES

É possível relacionar a reação da população de Curitiba com as duas obras a partir do conceito apresentado por Foucault: o panoptismo, que é um dispositivo disciplinar

que controla os indivíduos a partir da exposição à visibilidade: o ver sem ser visto. Os episódios que envolveram as duas personagens, a “Mulher Nua” e o “Homem Nu”, podem ser relacionados com as dinâmicas urbanas de controle e aplicação de regras morais, nesse caso representados pela liga de senhoras, pelo clero e por membros do Poder Judiciário, que impediram que a “Justiça” permanecesse sob o olhar do público, temendo sua visível “sensualidade”, alegando “atentado ao decoro”²⁰.

Foucault também afirma que “o Panóptico é uma máquina maravilhosa que a partir dos desejos mais diversos fabrica os efeitos do poder”: segundo o autor a máquina de controle seria mais bem operada com um maior número de observadores anônimos, que aumentariam a “consciência inquieta de ser observado” (FOUCAULT, 2020, p. 196).

É possível afirmar que o controle sob o espaço urbano é exercido de maneira mais eficiente nos locais que possibilitam a maior visibilidade e, nesse caso específico, a praça, a avenida monumental e o Centro Cívico foram projetados sob essa lógica: tudo é visível no amplo espaço construído para comemorar o Centenário de Emancipação Política do Paraná, porém a inserção de uma mulher nua e sensual iria ferir a disciplina, visto que uma das funções do panóptico é o controle moral, ou seja, “moralizar as condutas” e “modelar os comportamentos” (FOUCAULT, 2020, p. 203).

O panoptismo é capaz de reformar a moral, preservar a saúde, revigorar a indústria, difundir a instrução, aliviar os encargos públicos, estabelecer a economia como que sobre um rochedo, desfazer, em vez de cortar, o nó górdio das leis sobre os pobres, tudo isso com uma simples ideia arquitetural (FOUCAULT, 2020, p. 200).

Mesmo exercendo o Poder Executivo do Paraná, Munhoz da Rocha foi obrigado a descartar a obra e escondê-la longe dos olhos da cidade. Foucault (2020) afirma que não há riscos do crescimento do poder a partir do panóptico resultar em tirania. Segundo autor “o dispositivo disciplinar será democraticamente controlado, pois será sem cessar acessível ao grande comitê do tribunal do mundo”. Dessa forma, até o

²⁰ *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8.

governador estaria sujeito aos dispositivos de controle, visto que o “poder é controlável pela sociedade inteira” (FOUCAULT, 2020, p. 201).

Vemos também se difundirem os procedimentos disciplinares, não a partir de instituições fechadas, mas de focos de controle disseminados na sociedade. Grupos religiosos, associações de beneficência muito tempo desempenham esse papel de “disciplinamento” da população (FOUCAULT, 2020, p. 205).

Com relação ao “Homem Nu”, mesmo diante da polêmica nudez, Munhoz da Rocha não cedeu, possivelmente por se tratar do Monumento do Centenário, não sendo necessária a negociação com o Poder Judiciário, como no caso da “Mulher Nua”. Uma outra possibilidade é que a naturalização do corpo masculino despertou uma reação menos contundente e contornável, e assim a obra permaneceu e foi rapidamente absorvida pelas dinâmicas urbanas da capital.

O “Homem Nu”, na época em que se encontrava só, tornou-se uma espécie de troféu do time de futebol vencedor do campeonato estadual, já que vestir a estátua de oito metros com a faixa de campeão era demonstrar para toda a cidade a soberania da equipe, não só no campo, mas também no espaço urbano da cidade.

A partir da redemocratização o “Homem Nu” começou a se transformar em outros suportes e tomar posições políticas mais diversas. Vestiu diversas camisas e participou de inúmeros protestos. Nesse sentido é possível afirmar que a representatividade da obra no espaço público transitou da resistência inicial nos anos 1950 para uma apropriação pelas torcidas de futebol já nos anos 1960 e, a partir dos anos 1980, para dinâmicas mais amplas, tornando-se o protagonista das disputas de narrativas da cidade. A praça, oficialmente conhecida como 19 de Dezembro, tornou-se popularmente a Praça do “Homem Nu”. O “Homem Paranaense” desejado por Munhoz da Rocha, que olhava para o futuro e dava um passo em direção ao Oeste reside atualmente apenas nos livros de história.

A "Justiça", após sair da clausura dos jardins do Palácio Iguazu e desfilar "garbosa" pela "Cândido de Abreu ao reencontro do "Paranaense" na Praça 19 de Dezembro"²¹ aos poucos foi sendo apropriada pela população. Alguns movimentos populares elegeram a "Mulher Nua" como suporte para suas ações, dessa forma a estátua é coroada, vestida, sofrendo intervenções diversas. Nesses momentos a praça deixa de ser a 19 de Dezembro e se torna a Praça da "Mulher Nua".



Figura 16: Apropriação da estátua da "Mulher Nua" nas dinâmicas urbanas de Curitiba.
Acervo: Bruno Stock, 2014.

CONCLUSÃO

O projeto modernizador proposto por Munhoz da Rocha no início dos anos 1950 foi coroado com a construção do Centro Cívico, idealizado por Agache em 1943. As marcas do projeto inicial podem ser percebidas na nova concepção do conjunto,

²¹ *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8.

sobretudo com relação às perspectivas que se voltam para o Palácio do Governo, ponto focal do complexo urbano.

Mesmo diante do desejo de modernidade, uma fresta ficou aparente: percebeu-se que a população da capital até poderia aceitar a materialidade dos edifícios modernistas, concebidos pela equipe de jovens arquitetos vindos do Rio de Janeiro; mas a representação do corpo nu no espaço público, sobretudo de uma mulher, foi algo que os curitibanos ainda não estavam preparados e encontrou uma imensa resistência.

A resistência à aparição pública da “Mulher Nua” e a sua retirada para os jardins do Palácio Iguaçu e a permanência do “Homem Nu” na Praça 19 de Dezembro são capazes fomentar discussões sobre as diferenças de aceitação da exposição do corpo masculino e feminino sob o olhar da cidade. A disciplina, o controle e a regulação moral apresentadas por Foucault no panoptismo fornecem pistas para compreender a disputa de narrativas que permeou as duas obras, no momento em que foram expostas aos olhos do público.

Outra questão relevante é o lugar que foi destinado a representação do corpo feminino, que transitou entre um “desaparecimento” do olhar da cidade para um local junto ao homem, ou seja, é possível afirmar diante do fato que a autonomia do corpo feminino nu e sensual não era possível em Curitiba, pelo menos até o início da década de 1970.

Diante de tanta polêmica a “Mulher Nua” saiu da clausura do palácio e, mesmo junto ao homem, em alguns momentos, ela se torna a protagonista: a Praça da “Mulher Nua” se transforma em um dos pontos focais da cidade. Para uma parte da população a obra é a representação da “Justiça”, mesmo que muitos desconheçam os fatos e histórias que ela carrega.



Figura 17: A "Justiça"
Foto: Bruno Stock, 2014



Figura 18: A "Justiça"
Foto: Kelly Mendonça, 2015

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

- ALVES, Brenno Warken. A cor do Homem Nu: impasses de uma periferia branca diante do modernismo (Paraná, 1953). *Anais do Museu Paulista: Estudos de Cultura Material/Dossiê*, São Paulo. v. 28, p. 1-44, Jul. 2020. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0002-3175-4660>. Acesso em: 24 out. 2020.
- CAROLLO, Bráulio. *Alfred Agache em Curitiba e a sua visão de urbanismo*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- DUARTE, Otávio; GUINSKI, Luis Antônio. *Imagens da evolução de Curitiba*. Curitiba: O.Duarte, 2002.
- DUDEQUE, Irã Taborda. *Nenhum dia sem uma linha: uma história do urbanismo em Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento das violências da prisão*. Petrópolis, Vozes, 2020.
- GONÇALVES, Josilena Maria Zanello. A Arquitetura Moderna e o Sesquicentenário de Emancipação Política do Paraná: o tombamento de marcos de referência da arquitetura moderna paranaense. *Anais do 5º Seminário Docomomo Brasil*, São Carlos, p. 1-11, Out. 2003. Disponível em: <https://docomomo.org.br/course/5-seminario-docomomo-brasil-sao-carlos/>. Acesso em: 24 out. 2020.
- GONÇALVES, Josilena Maria Zanello. *Integração das artes no Paraná (1950-1970): a conquista do espaço público*. 2006. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LIMA, Júnia Maria Ferrari. Urbanismo como Dispositivo? *Anais XVII ENANPUR*, São Paulo. v.17, n.1, p. 1-17, Mai. 2017. Disponível em: <http://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/1745>. Acesso em: 24 out. 2020.
- MARTINS, João Cândido. *Conheça a história dos Planos Diretores de Curitiba*. Curitiba: Câmara Municipal de Curitiba, 2015. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.leg.br/informacao/noticias/conheca-a-historia-dos-planos-diretores-de-curitiba-parte-i>. Acesso em: 24 out. 2020.
- PARANÁ, Governo do Estado do. *1º Centenário da Emancipação Política do Paraná*. Porto Alegre: Livraria do Globo S/A., 1953.

Periódicos citados

A FERRO e fogo. *O Dia*, Curitiba, 17 set. 1953, p. 4.

A MULHER de pedra já mora junto ao homem nu. *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 ago. 1972, p. 8.

O CRIADOR fala sobre a sua obra. *Diário da Tarde*, Curitiba, 4 set. 1972, p. 3.

O INTRÉPIDO governador e a heroica princesa. *A Divulgação*, Curitiba, set/out. 1952, p. 25-26.

O QUE o governo faz? O que pensa? *Diário da Tarde*, Curitiba, 23 dez. 1954, p. 1.

SUBSTITUTIVO. Assembleia Legislativa do Paraná. *O Dia*, Curitiba, 28 jun. 1951, p. 8.

TÓPICOS da cidade. *O Dia*, Curitiba, 26 jun. 1955, p. 8.

TÓPICOS da cidade. *O Dia*, Curitiba, 5 jul. 1955, p. 8.



Gaiola 22

Jaula 22

Cage 22

Rejane do Nascimento Tofoli

*PPG em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
rejane@tofoli.com*

Resumo

O ensaio realizado no primeiro semestre de 2021, apresenta fotografias que foram captadas no período de lockdown em virtude da pandemia causada pelo coronavírus. As imagens foram capturadas a partir da janela do segundo andar do prédio em que reside a autora. As imagens refletem a liberdade dos pássaros contrastando com o caminho inverso ao do lockdown provocado pela pandemia. Não foram utilizados efeitos artísticos para que a própria natureza pudesse expressar seu estilo.

Palavras-Chave: Pássaros. Gaiola. Lockdown. Pandemia. Liberdade.

Resumen

El ensayo realizado en el primer semestre de 2021, presenta fotografías que fueron capturadas durante el período de cierre debido a la pandemia causada por el coronavirus. Las imágenes fueron captadas desde la ventana del segundo piso del edificio en el que reside el autor. Las imágenes reflejan la libertad de los pájaros que contrasta con el camino inverso de encierro provocado por la pandemia. No se utilizaron efectos artísticos para que la propia naturaleza pudiera expresar su estilo.

Palabras-Clave: Pájaros. Jaula. Encierro. Pandemia. Libertad.

Abstract

The essay was realized in the first half year of 2021, presents photographs that were captured during the lockdown period due to the pandemic caused by the coronavirus. The images were captured from the second-floor window of the building in which the author resides. The images reflect the freedom of the birds contrasting with the reverse way of the lockdown caused by the pandemic. No artistic effects were used so that nature itself could express its style.

Keywords: Birds. Cage. Lockdown. Pandemic. Freedom.

GAIOLA 22

Intolerável? Sim! Porém, as consciências caminhavam leves e tranquilas, talvez por se tratar de um costume de longa data, digamos. A desculpa? Era-lhes prazeroso ouvir seu canto e observar o arco-íris passeando por suas penas sem o risco de serem interrompidos pela liberdade de um voo indesejado.

Foi inevitável. Deparei-me com a situação constrangedora ao ser presenteada à minha família uma gaiola com um lindo passarinho. Penas brancas, bico vermelho, olhar curioso. Resolveram colocá-la no “quartinho” onde eu costumava passar horas do dia estudando no piano Bechstein preto que ficava na parede ao lado de uma pequena janela.

Ainda não sei se era eu quem fazia companhia para o pobre passarinho ou se era ele quem fazia companhia para mim, mas ambos sabíamos que ali quem cantava era o piano e assim passávamos nossas tardes.

Não me recordo do fim da história, apenas de apiedar-me da pobre criatura contudo, sem poder libertá-la daquela triste situação.

Anos se passaram. A Terra deve ter dado umas trinta e cinco voltas em torno do Sol. A propósito, as leis naturais são realmente muito precisas! Estamos sujeitos

também a algumas leis que por vezes nos passam despercebidas e foi assim que todos nós nos deparamos de forma inesperada e surpreendente com a pandemia causada pelo coronavírus.

A princípio, pareceu que tudo se resolveria com apenas quinze dias de isolamento. Os dias, porém, foram-se multiplicando e a “#ficaemcasa” deixou de ser somente um termo das redes sociais para se transformar na realidade de nossas vidas.

Nas duas primeiras semanas, maratona de séries. Depois, trabalhar em home-office, assistir LIVES, fazer cursos virtuais e assim, fomos nos adaptando a viver “engaiolados”.

Vivendo numa das cidades dos grandes centros urbanos, moro em um prédio, mais precisamente no segundo andar, atualmente, na “Gaiola 22”. Como corre uma pequena linha d’água debaixo da superfície nessa área, algumas construções arborizaram o terreno, o que permitiu que algumas árvores se instalassem imponentes, não só para a felicidade das aves, mas para minha também.

O tempo livre é curto, mas não me esquivo a observar o movimento lá fora. O abacateiro já contou sua história das flores e dos frutos. Sua vizinha ainda sem nome¹, pelo menos para mim, não se deu por vencida. Estourou como pipoca gourmet. Talvez de groselha, não somente por sua coloração avermelhada, mas por ser a preferida de seus clientes assíduos, os passarinhos.

Costumam visitá-la o Sabiá-laranjeira, o Bem-te-vi, o Sanhaço e o Amarelinho². Alguns se demoram um pouco mais, porque além de tomar o chá da tarde, aproveitam também o momento para socializar. Quem não é muito dado à conversa, é o Sabiá que ao chegar, sempre acaba com a festa.

Enquanto observo aqui da minha gaiola, a 22, bate aquela pontinha de inveja... Inveja da liberdade, dos voos altos, contemplativos, mas embora paradoxal,

¹ Schefflera actinophylla

² Sanhaço verde ou sanhaço do coqueiro

bate também aquela felicidade, a felicidade do espírito livre que sabe que as paredes não aprisionam. O que aprisiona é a alma...



Figura 1: Sabia-laranjeira.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.



Figura 2: Bem-te-vi.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.



Figura 3: Sabia-laranjeira.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.



*Figura 4: Sanhaço verde ou sanhaço do Coqueiro.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.*



*Figura 5: Sanhaço.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.*



*Figura 6: Bem -te-vi.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.*



Figura 7: Sabia-laranjeira.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.



*Figura 8: Sanhaço verde ou Sanhaço do coqueiro.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.*



Figura 9: Bem-te-vi.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.



*Figura 10: Sanhaço verde ou Sanhaço do coqueiro.
Fonte: Rejane do Nascimento Tofoli.*



Ecossemântica do mundo arte

Ecosemantica del mundo del arte

Ecosemantics of the art world

Ana Sofia Ribeiro

*Estudante de Mestrado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do
Porto. up201506702@fba.up.pt*

Teresa Almeida

*I2ads, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; VICARTE-
Vidro e cerâmica para as Artes. talmeida@fba.up.pt*

Resumo

O presente artigo pretende explorar a relação convergente entre a ecologia e a arte contemporânea, através do questionamento da indefinição semântica que diz respeito à insurgência da ética ecológica na produção de arte a partir de 1960, nomeadamente em movimentos como a Land art e Environmental art, com o intuito de aferir um sentido mais pragmático da Ecological art no atual mundo da arte.

Palavras-chave: Ecocêntrico. Land art. Ecological art. Environmental art. Ecologia.

Abstract

This article intends to explore the convergent relationship between ecology and contemporary art, by questioning the semantic uncertainty that concerns the insurgency of ecological ethics in art production from the 1960s, namely in movements such as Land art and Environmental art, in order to assess a more pragmatic definition of Ecological art in the current art world.

Keywords: Ecocentric. Land art. Ecological art. Environmental art. Ecology.

Resumen

Este artículo pretende explorar la relación convergente entre la ecología y el arte contemporáneo, cuestionando la incertidumbre semántica que concierne a la insurgencia de la ética ecológica en la producción artística de la década de 1960, concretamente en movimientos como la Land art y Environmental art, con el fin de determinar una definición más pragmática. del Ecological art en el actual mundo del arte.

Palabras clave: Ecocéntrico. Land art. Ecological art. Environmental art. Ecología.

INTRODUÇÃO

Atualmente, tem-se assistido ao desenvolvimento acrescido do aquecimento global, da destruição da camada do ozônio, da devastação da biodiversidade e da extinção em massa de espécies. Estes fatores, sendo impossíveis de ignorar, envolveram a tentativa de reformulação contínua de valores éticos, sociais, políticos e econômicos, em prol de garantir o futuro das próximas gerações. Assim com a insurgência das preocupações éticas ambientais, prósperas de autores como Henry David Thoreau, Félix Guattari e Arne Næss, e devido a efeitos combinados da crise climática, do ecocídio e de um medo fundamentado do fim, tornou-se inevitável a convergência do contexto ético, político e social com a arte.

O artista da década de 60 do século XX começou a trabalhar sobre a crítica institucional como um meio de denúncia do mundo da arte. Este tinha como objetivo provocar a transformação e demonstrar a sua insatisfação para com a sua realidade. Frequentemente, a esta é associada uma estética naturalista proveniente do contexto sociopolítico da época em que se gera. Em particular, a guerra do Vietnam, a massificação, o desenvolvimento tecnológico, as questões ambientais e o capitalismo provocaram em muitos artistas um anseio por mudança, induzindo-os a uma revolução da sua própria forma de expressão através da contradição dos meios mais tradicionais de produção de arte. Neste contexto, tanto Land art, como a Arte

povera ou até mesmo a Pop art, podem ser associadas a este parecer de revolta contra o sistema capitalista ao qual o mundo da arte se enquadra e o natural se desvanece. Querendo isto dizer, que quando observadas as esculturas de Joseph Penone, a instalação *Running Fence* de Christo e Jeanne-Claude ou as flores de Andy Warhol de 1964, poder-se-á ver nelas uma ligação e valorização das éticas verdes por via de correlação à Natureza, mas que suscitem algumas dúvidas quanto à sua inserção na Ecological art, desenvolvida durante esta época. Dada uma certa incoerência entre o discurso e a prática artística, poder-se-á, então, questionar se é a intenção da arte provocar uma mudança na realidade e mentalidade do seu espectador ou apenas aproximar-se do próximo *avant-garde*. Por essa razão, explorar a Environmental art, Ecological art ou a Sustainable art implica perceber o quão intercambiável estes termos têm sido no mundo da arte e procurar estabelecer parâmetros concretos da aplicação do prefixo “eco” à arte contemporânea.

Este artigo considera, então, a reformulação de toda ética e moral associada à Natureza na arte, tentando entender os fatores que estabelecem uma obra de arte como sendo considerada ecológica, procurar distinguir o que é ou não denominado e formular normas precisas que facilitem entender este conceito. No entanto, ainda que exorcizadas certas noções, não ocorrerá a desvalorização das suas contribuições para o estabelecimento da ecologia na arte como um movimento em si mesmo. Posto isto, através da análise da perspectiva da Ecoart Network, de Suzi Gablik e de Linda Weintraub, tendo como fundamento a ética ecológica e dispondo como caso de estudo a Land art, tentar-se-á estipular os parâmetros de fundação anteriores e perceber as transferências semânticas contemporâneas do prefixo “eco” na arte.

PERMUTABILIDADE DO TERMO “ECO” NO MUNDO DA ARTE

Reafirmando a Natureza como centro do discurso da produção artística, evidenciou-se a pertinência de saber com que intenção, para quem e de que posição se fala. É, então, a partir de uma distanciação da origem da questão, que se discute sobre a permanência e evolução do termo “eco” na estética e na teoria conceptual do objeto artístico, que aparenta continuar a provocar, até a atualidade, alguma incerteza no mundo da arte.

Assim sendo, introduz-se a palavra “ecologia”, cunhada pela fundadora do ecofeminismo Ellen Swallow Richards, que tendo como base a palavra grega “lar”, da qual Ernst Haeckel faz a transição para “lar na Natureza”, vai fundamentar os princípios de muita da arte dita ecológica. É descrito pela crítica de arte, ativista e curadora Lucy Lippard que muita da ecologia na arte começa por demonstrar esse desejo referente de retorno ao “lar” dada a inquietação social proeminente na época em que se funda e que, à vista disso, exige um movimento ativo, preocupado, de baixo perfil e com atitudes mais sensíveis em relação aos ecossistemas, querendo isto dizer, uma arte praticante de estratégias mais efêmeras, menos intrusivas e comedidas, que questionam, coincidentemente, a verosimilhança de outros movimentos com as mesmas ditas preocupações. (LIPPARD, 1995)

Segundo Sacha Kagan, a origem do termo Ecological art aparece por volta da década de 90, como forma de qualificar as práticas artísticas que surgiram nos finais dos anos 60 em diante. A sua normativa implica associar o termo de forma abrangente o suficiente para incluir movimentos tão distintos como a *Land art*, *Eco-art*, *Art in nature*, *Arte povera* e a *Sustainable art*. (KAGAN, 2014) Porém, como se podem estabelecer ligações entre uma estética que conceitualmente busca a proteção ambiental, com uma expressão artística da qual a sua matriz permite a agressiva exploração do meio ambiente ou, ainda paradoxalmente, a contribuição para a crise climática. Talvez possamos analisá-la como um oxímoro ou, até mesmo, através da perspectiva de Ellen Swallow Richards, anteriormente referida, na qual a arte explora apenas uma relação de causalidade de convergência com o natural em proveito de objetivos distintos. Contudo, será melhor a sua análise.

Nomeadamente, a *Land* ou *Earth art*, cunhada por Robert Smithson, sendo majoritariamente escultórica ou performativa, desenvolve-se embebida num contexto social pós-guerra e numa nostalgia do pré-industrial, ilustrado pela publicação de *Silent Spring* de Rachel Carson, em 1962, e pela celebração do primeiro Dia da Terra, em abril de 1970, que se considera que tenham projetado o pensamento ecológico. Os *earthmovers* ou *earthworkers* exibidos pela primeira vez em 1968, na Dwan Gallery, em Nova York, procuram em suas práticas salientar e restabelecer a relação espiritual e emocional que fora perdida na sociedade do hiperconsumo entre o Homem e a

Natureza. Objetivamente, a *Land art* proporcionou, ainda, o crescimento de um subgrupo chamado de *Environmental art*, sincrônico e espelhado a partir do *eco-activist*. Este pretendia ter uma estética de ação em oposição à poetização da Natureza da *Land art*, dado que presenteavam a mesma como pouco ambiciosa e como não tendo resolvido o dilema em questão. (KASTNER & WALLIS, 1998) Será, então, categórico pensar a *Environmental art* como uma contracultura que contesta o seu próprio criador e que marca o início de um julgamento inerente à assimilação das diferentes expressões artísticas à *Ecological art*.

O crítico de arte Jeffrey Kastner descreve a *Land art* como um termo que é um “hipônimo imperfeito para uma marca escorregadia e amplamente interconectada de parentesco conceitual”. (KASTNER & WALLIS, 1998, p. 12) (tradução livre) O autor desenvolve sua premissa reafirmando que, mesmo procurando uma reconexão ativista conceitual biocêntrica e um ativismo prático, já tardio, de uma biosfera não industrializada, sua fundação acaba por se relacionar mais com manifestações modernistas, minimalistas ou conceituais, das quais as inquietações principais revolvem em torno do tempo e como as forças da natureza tem impacto nos objetos e gestos, resultando alternadamente numa abordagem agressiva ou provedora dos ecossistemas. (Ibidem) A *Land art* não se afirma, então, essencialmente como consciente e pivô do discurso ecológico, proveniente dessa mesma época, podendo apenas ver nela a capacidade de o ser. Esta subjetiva bipolaridade refuta o argumento de que a *Land art*, em si mesma, seja toda ela associada à *Ecological art*.

De forma similar, até mesmo a *Environmental art*, segundo o artista Kenneth Friedman, vem a ser utilizada, posteriormente, como um termo que resume a imagética inerente à *Land art* ou às formas de arte que envolvem uma investigação ecológica, sendo estes ambivalentes da cultura e da Natureza. (Kastner & Wallis, 1998) A esta ambiguidade semântica, ao não distinguir os movimentos entre si, sucede uma alienação do movimento ecológico na arte, o que o torna alvo de crítica. Como se pode, então, comparar e encaixar a magnitude e intemporalidade, influenciada por uma noção apocalíptica proveniente da guerra do Vietnam e do *Double Negative* de Michael Heizer às noções biocêntricas e quase misantropas de Thoreau, que conduziram as caminhadas solitárias de Richard Long.

Lucy Lippard subscreeve desta forma:

“Embora tenha havido muitas críticas ao aspeto anti-ecológico dos *earthworks* de grande escala que perfuram e alteram a terra de maneira para-industrial, as grandes obras não são inerentemente mais dominadoras do que as pequenas. É a atitude em relação à Terra, a sensibilidade do artista ao lugar que determina o efeito do imaginário.” (LIPPARD, 1995, p. 52) (tradução livre)

Neste sentido, uma atitude prática e teórica para com a obra de arte torna-se fundamental para a inserção livre de falácias discursivas, não bastando haver um interesse pelo biomorfismo ou pelo retorno do *extra-human* e do *pre-worldly*, mas antes uma intenção coerente e compreendida, em todos os seus aspetos.

No entanto, poder-se-á pôr, ainda, em causa o quão consciente deve estar assente essa atitude. Pondo sob observação a Arte povera e o seu interesse alquimista pelos aspetos mais morfológicos e estruturalistas da Natureza, poderá ver-se na sua constituição o simultâneo apelo à sustentabilidade sem que essa seja sua intenção. Em outras palavras, ainda que Germano Celant descreva o movimento como aquele que não expressa uma sentença ou que não busca um julgamento moral ou social, apenas a sua intenção de romper com os processos industriais através do uso de materiais considerados pobres e insólitos ao mundo da arte, revela uma crítica não intencionada da sociedade de consumo (CELANT, 1969), gerando-se, assim, uma dissonância entre as suas intenções e as ações artísticas. Consequentemente, aquilo que foi gerado a partir de uma exploração da autorrepresentação e do autodescobrimento que ignora o seu contexto sociopolítico acaba por sofrer uma metamorfose conceitual concebida por interpretações exteriores à obra, levantando a questão será a Arte povera ecológica?

Notamos, então, o quão intercambiável e aplicável é a conotação ecológica na arte, seja por se ter um discurso conceitual que apele, uma intenção artística in/consciente crítica, uma produção prática exemplificativa, uma inserção espacial/ambiental positiva ou uma teoria ideológica ecológica. Por essa razão, serão, em seguida, exploradas três abordagens mais pragmáticas, cujo objetivo é tentar, de forma coesa, estruturar e regulamentar essa terminologia, e restringir a

associação de determinados movimentos artísticos e respectivas obras de arte à tão incompreendida Ecological art.

PRAGMATISMO TERMINOLÓGICO DA ECOLOGICAL ART NA ATUALIDADE

A autodefinição de 2011 desenvolvida pela Ecoart Network (uma congregação de mais de uma centena de artistas e críticos, criada em 1998 com o objetivo de partilhar e discutir assuntos relacionados com arte e ecologia) descreve a Ecological art como um movimento que adota uma ética ecológica em ambas as áreas de forma e matéria. Segundo Hull, Oakes, & Steinman (1998), os artistas que se enquadrem nela seguem os seguintes princípios:

- (1) concedem atenção aos aspetos físicos, biológicos, culturais, políticos e históricos dos sistemas ecológicos;
- (2) criam obras a partir de materiais naturais ou que interagem com as forças da natureza;
- (3) recuperam, corrigem ou restauram locais já devastados;
- (4) informam o espectador sobre as dinâmicas e problemas ecológicos,
- (5) repensam novas formas criativas de coexistência, sustentabilidade e de recuperação da Natureza.

Sob outra perspetiva, a historiadora, artista e crítica de arte, Suzi Gablik, descreve o movimento ecológico a partir de uma relação simbiótica e de conectividade com todos os seres vivos, em oposição a uma visão individualista do Homem no mundo. O movimento é também caracterizado por uma prática que promove a reformulação, mais sustentável, da forma como vivemos, mas sem que esta destrua o sistema social moderno e visando uma transformação em vez de uma representação. A obra de arte ecológica, a seu ver, nunca é inútil no sentido da arte pela arte, mas também não é funcional em termos de cumprir uma função definida, tendo, então, de ter um discurso útil. Já o artista ecológico é retratado como o que exerce a sua responsabilidade ética em torno de comunidades humanas e não humanas. (Kagan, 2014)

Mais explicitamente, a escritora e curadora Linda Weintraub, em seu livro *To Life!: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, evidencia a arte ecológica como uma missão e não como um estilo, da qual o artista tem de justificar a adoção do prefixo “eco”. Desta maneira, define quatro atributos que influenciam a prática artística e que redefinem este movimento, dos quais se apresentam como:

Tópicos: o primeiro atributo representa as oportunidades retiradas da rigurosidade comportamental ecologista (organismos não humanos, o ambiente não vivo e as ações humanas condicionam o tempo, o espaço, o comportamento, a física e química na Terra) e da subjetividade comportamental ambientalista (a intuição, opinião e interpretação justificam o discurso artístico) que resultam no uso de diferentes materiais, formas de expressão e escalas de interação (global/local).

Interconexão: o segundo atributo refere-se à amplificação da relação com a Terra através da aceitação das condições que ela lhe impõe. Coloca, assim, o Homem como parte da Natureza, reafirmando o axioma ecológico por meio de sistema, rede, sinergia, coevolução, comunidade, comensalismo, mutualismo, simbiose, competição, mimetismo, feedback e sucessão, que transformam a obra de arte em concordância com o contexto em que se insere.

Dinamismo: o terceiro atributo reconhece o próprio tempo como um interveniente na criação artística. Considera as permutações perpétuas do ciclo da vida como um fator necessário da obra, estando ao critério do artista relativizar/prever o ritmo da sua efemeridade ou coreografar o seu próprio fim, enfatizando a ação e a transformação sobre o objeto e a estética.

Ecocentrismo: opostamente ao antropocentrismo, recusa a ideia de que o Homem é mais importante do que qualquer outra espécie, colocando-o, antes, no mesmo nível com o objetivo de mover mais pessoas na direção ecológica e ambientalista. Porém, é também capaz de guiar o artista quanto ao tema, recursos gastos e desperdícios feitos a cada momento do processo criativo. (Weintraub, 2012)

Se, então, utilizarmos a Land art (Fig.1, 2 e 3) como caso de análise, notamos que esta não respeita as características mais determinantes do movimento descrito pelas

diferentes perspectivas. Fundamentalmente, a Land art não reformula o seu pensamento sob uma visão ecocêntrica, não tem como intenção principal denunciar ou informar o espectador dos problemas ecológicos, não repensa majoritariamente os seus materiais e processo de produção conforme uma teoria sustentável ou preocupada com o espaço em redor e não transfere comportamentos ambientalistas para a ação artística, interferindo muitas das vezes no próprio ecossistema.



Fig.1 (à esquerda) *Spiral Jetty*, 1970. Fonte: Wikimedia Commons. Fig.2 (centro) *Double Negative*, 1969–70. Fonte: Wikimedia Commons. Fig.3 (à direita) *Running Fence*, 1972–76. Fonte: Public domain

Exemplo disso seria a *Spiral Jetty* (Fig. 1) de Robert Smithson, que revela o interesse de seu criador pela alteração do território e paisagem, na qual a inserção humana é vista como uma consequência natural e cuja intervenção, ainda que aplicada a um espaço inóspito, não repensa formas de recuperação ou de reabilitação. Reflete, antes, sobre um novo paradigma de exposição, que, segundo Brian Wallis, explora a arte fora da instituição (*site and non site*) e a alteração ecossistêmica, em oposição ao mercado da arte (Kastner & Wallis, 1998); também a *Double Negative* (Fig. 2) de Michael Heizer demonstra como a conjugação artística com a paisagem acaba por destruir em vez de melhorar o ecossistema envolvente, homologando sua consciência para com a exploração artística e não para com a Natureza; ou ainda a *Running Fence* (Fig.3) de Christo e Jeanne-Claude, por toda a controvérsia envolvida na sua permanência física, que se demonstrou um transtorno ambiental e que fez circular as estruturas econômicas, sociais e políticas que governam a paisagem, pela sua megalomania, imensidade e negligência processual ecológica. (Beardsley, 1998)

Em retrospectiva, estas definições refletem em si o mesmo objetivo: estabelecer concretamente o que é a Ecological art e que obras de arte se podem inserir nela.

Todavia, ainda que equivalentes, será perceptível alguma distinção entre a definição da Ecoart Network/Linda Weintraub e a de Suzi Gablik, dado seu posicionamento antropocêntrico, que acaba por gerar resultados hesitantes, inseguros, com abertura para discussão e que questionam o papel da estética e do artista em diálogo com a crise climática, um dos inúmeros temas ambientais/ecológicos cuja demanda por posicionamento político e crítico é urgente. Deste modo, propõe-se revisitar as éticas ecológicas, que parecem, paralelamente, descrever esse paradigma artístico.

ECOCENTRISMO COMO MEDIADOR DA ECOLOGICAL ART E DO MUNDO DA ARTE

O ecocentrismo, ao estabelecer a intenção do utilitarismo em termos de consequências das ações humanas em favor do bem comum são valorizadas acima dos direitos individuais e ao ser complementado pela inclusão de todas as formas de vida (humanas, não humanas e ecossistemas), estratifica a prática artística sobre valores éticos ecológicos. Além disto, o que torna o ecocentrismo fundamental para entender as dissemelhanças entre as diferentes definições acerca da relação Arte-Natureza, é o conjunto de suas ramificações ou escala cêntrica¹. Ou seja, este apresenta três filosofias distintas referentes à forma como se posiciona o valor no Homem comparativamente à Natureza, sendo:

(1) a *light green* ou *shallow ethic* (uma ética levemente verde ou rasa): aquela que foca a sua atenção na Natureza apenas quando esta implica a sobrevivência humana, não alterando a sua perspectiva antropocêntrica e sobrevalorizando a sabedoria humana para regê-la;

(2) a *mid-green* ou *intermediate ethic* (uma ética medianamente verde ou intermediária): que nega o valor intrinsecamente único do Homem, colocando-o antes como sendo superior a outras formas de vida e que, mesmo considerando as

¹ “Assim as éticas ambientais, nas suas variadas formas, *shallow* e *deep*, utilitárias ou deontológicas, são todas e cada uma ética; algumas delas têm como objetivo fornecer tanto uma teoria da moralidade, como uma moralidade defendida, características da própria prática e, portanto, não apenas vincular a prática (pela qual as pessoas vivem) e a teoria, mas também eliminar possíveis ambiguidades.” (Bennett & Sylvan, 1994, p. 3) (tradução livre)

questões ambientais como uma preocupação moral, em momentos de confronto de valores acaba por ter prioridade sobre elas;

Ecocentrismo:
Dark Green Ethics
Linda Weintraub
Ecoart network

Mid-green:
Suzi Gablik
Crop Art
Bio Art

Light green:
Land art
Arte povera
Art in nature

Antropocentrismo:
Pop art
Futurismo
Neoclassicismo

Fig.4 Ecological art
sob uma escala
ecocêntrica, 2021

Fonte: Ana Ribeiro

(3) e a *dark green* ou *deep ethic* (uma ética verde pesada ou profunda): que sendo puramente ecocêntrica, posiciona as suas preocupações éticas na Terra de forma holística e da qual o Homem faz parte, não caindo em ideias misantropas ou especistas, de modo a equalizar escolhas morais e que sempre que postas em causa podem não vir a favorecer a humanidade. (CURRY, 2005)

Respetivamente, é legítima a ideia de que se consiga associar estas três categorizações éticas à forma como analisamos as considerações ecológicas na arte, propondo, então, que se possa passar a vê-las como uma escala e não como uma designação que se aplica de forma binomial à arte e ao artista e estando somente isoladas formas de arte puramente antropocêntricas.

De forma exemplar, as definições da Ecoart Network e de Linda Weintraub poderão se inserir mais no *deep green*, dado que ambas estão dispostas a reformular o método, discurso, processo, expressão e durabilidade das suas práticas artísticas em prol da proteção da Natureza, demonstrando, assim, uma motivação

ecocêntrica. Todavia, contrariamente à expectativa, Suzi Gablik, ainda que descreva o movimento como não sendo antropocêntrico e como o que promove um pensamento simbiótico com a Natureza, (quando, aditivamente, restringe-o como aquele que não tenta destruir o sistema social moderno), consequentemente, posiciona a sua definição na área *mid-green*, uma vez que, apesar de considerar a crise climática como um problema universal, ao colocar as necessidades da humanidade à frente de medidas ecológicas, caso estas contradigam os seus

interesses, demonstra que se considera mais importante que outras formas de vida, não sendo, portanto, totalmente ecocêntrico.

Por fim, como estabelecido previamente, não podemos associar, na sua totalidade, a Land art ou outros movimentos artísticos alusivos das preocupações ecológicas à Ecological art. Entretanto, estas podem ser, agora, conectadas a uma *shallow ethic*, pois, apesar das suas explorações criativas serem sempre mais inquiridas, do que o papel do Homem/artista na Terra, o facto da sua criação utilizar apenas o natural como temática útil, ainda que para atingir novas interrogações acerca do mundo da arte, estas acabam por demonstrar iniciativa e até algum impacto na transformação da valorização humana da Natureza.

CONCLUSÃO

Em suma, no decorrer do artigo, a determinação do termo ecológico na arte foi debatida sobre diferentes pontos de vista, tanto pela sua pertinência como pela sua evolução desde os finais dos anos 60 até a atualidade. A inserção da palavra *ecologia* nas diferentes formas de expressão revela que apesar de se falar sobre o tópico, este não implica a nomeação de determinada obra de arte como parte da Ecological art. Devido a todos os aspetos inerentes ao pensamento ecologista e propício ao contexto social e político, que tiveram grande impacto no mundo da arte, o aparecimento de movimentos, como a Land art, provocou alguma incerteza. Não obstante, seja através do impacto da obra no espectador/espço, da idealização de transformações e transições mais sustentáveis da configuração da sociedade contemporânea ou de exemplos implícitos no processo e na produção artística, a arte ecológica refuta quaisquer argumentos criativos antropocêntricos. Posto isso, a Land art é limitada quando comparada sobre o consenso de várias definições do movimento ecológico, das quais, as suas próprias caracterizações veem a ser distinguidas a partir da ética ecocêntrica e ecológica, sendo assim, categorizadas sobre uma escala de aproximação da visão eco centralizada e simbiótica do Homem com a Natureza. De forma crescente as éticas *shallow*, *intermediate* e *deep* salientam a visão da Ecoart Network e de Linda Weintraub quanto à sua eficácia e pragmatismo ao estabelecer as normas ecológicas artísticas e propõem olhar para outros

movimentos, não pertencentes como simplesmente superficiais nos seus entendimentos sobre a natureza ecológica. Sob uma reformulação terminológica da Ecological art mais pragmática e abrangente é, então, possível distinguir-se de forma coesa e franca os diferentes movimentos entre si, compreendendo-os sob uma hierarquia lógica, que sustenta o movimento tanto no passado, como no presente e futuro do mundo arte.

FIGURAS

Fig. 1 Smithson, R. (1970). Spiral Jetty [Lama, cristais de sal precipitados, rochas, água 457,2 m de comprimento e 4,6 m de largura]. Fotografia publicada a 17 April, 2005, transferida da en.wikipedia para Commons Image:CC-BY-SA-2.0, em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png>.

Com licença: “This work is in the public domain in the United States because it was published in the United States between 1926 and 1977, inclusive, without a copyright notice. For further explanation, see Commons:Hirtle chart as well as a detailed definition of "publication" for public art. Note that it may still be copyrighted in jurisdictions that do not apply the rule of the shorter term for US works (depending on the date of the author's death), such as Canada (50 p.m.a.), Mainland China (50 p.m.a., not Hong Kong or Macao), Germany (70 p.m.a.), Mexico (100 p.m.a.), Switzerland (70 p.m.a.), and other countries with individual treaties.”

Fig. 2 Heizer, M. (1969–1970). Double Negative [Duas goivas na rocha de Morton Mesa]. Fotografia tirada a 9 de fevereiro, 2007, por Clf23 na English Wikipedia, CC BY-SA 3.0 em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_Negative_Artwork.jpg

Com permissão: “Permission is granted to copy, distribute and/or modify this document under the terms of the GNU Free Documentation License, Version 1.2 or any later version published by the Free Software Foundation; with no Invariant Sections, no Front-Cover Texts, and no Back-Cover Texts. A copy of the license is included in the section entitled GNU Free Documentation License.”

Fig. 3 Christo & Jeanne-Claude. (1972–1976). Running Fence [feito de 200.000 metros quadrados de tecido pesado de náilon branco, pendurado em um cabo de aço amarrado entre 2.050 postes de aço (cada 6,4 metros, 8,9 centímetros de diâmetro) embutidos em 91 centímetros no solo, sem uso de cimento e apoiado lateralmente com cabos de sustentação (145 quilômetros de cabo de aço) e 14.000 âncoras de aterramento. As bordas superior e inferior dos 2.050 painéis de tecido foram presas aos cabos superior e inferior por 350.000 ganchos]. Fotografia publicada em 2014, por USFWS, na pixnio: Public domain images, royalty free stock photos em https://pixnio.com/vintage-photography/history-photography-pictures/aerial-photo-of-long-fence-line-running-across-wide-flat-plain#img_info

Com licença: “Image is in public domain, not copyrighted, no rights reserved, free for any use. You can use picture for any personal and commercial use without the prior written permission and without fee or obligation.”

Fig. 4 Ana Ribeiro (2021). Ecological art sob uma escala ecocêntrica [Esquema desenvolvido pela autora, exemplificativo da movimentos, autores e artistas numa escala hierárquica ecocêntrica]

Com licença: Imagem da autora do artigo.

BIBLIOGRAFIA

Bann, S., & Allen, W. *Interpreting Contemporary Art*. IconEditions, Nova York, 1991.

Beardsley, J. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape* (Abbeville Modern Art Movements) Subsequent ed. Nova York: Abbeville Pr, 1998.

Bennett, D., & Sylvan, R. *The Greening of Ethics*. Tucson: University of Arizona Press, 1994.

Berleant, A. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, 1995.

Celant, G. *Art Povera*. 1ª ed. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 1969.

Collin, P. *Dictionary of Environment and Ecology: Over 7,000 terms clearly defined* (Bloomsbury Reference) 5ª ed. Londres: A&C Black, 2004.

- Curry, P. *Ecological Ethics: An Introduction*. 1º ed. Cambridge, Oxford e Boston: Polity, 2005.
- Hull, L., Krug, D., Oakes, B., Rahmani, A., & Steinman, S. *Ecoart network*. Fundado em 1998, acessado a 30 de dezembro, 2020, em <https://ecoartweb.wixsite.com/ecoartnetwork>
- Kagan, S. *The practice of ecological art*. Publicado a 15 de fevereiro, 2014 em <https://www.academia.edu/>. Acessado em https://www.academia.edu/27524546/The_practice_of_ecological_art
- Kastner, J., & Wallis, B. *Land & Environmental Art (Themes and Movements)* 1º ed. Londres e Nova York: Phaidon Press, 1998.
- Lippard, L. R. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Revised ed. Nova York: The New Press, 1995.
- Smith, S., & Margolin, V. *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. 1º ed. Chicago: Smart Museum Of Art, The University Of Chicago, 2006.
- Weintraub, L. *To Life!: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. 1º ed. California: University of California Press, 2012.

