

# Leituras da arte no mundo contemporâneo



**PESQUISAS EM ARTE**

**LISBETH RUTH REBOLLO GONÇALVES**

**JÚLIO CÉSAR SUZUKI**

**RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO**

**(ORGANIZADORES)**

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**



**PROLAM  
USP**  
Programa de Pós-Graduação em  
Integração da América Latina



**FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**ISBN: 978-65-87621-64-7**  
**DOI: 10.11606/9786587621647**

**LISBETH RUTH REBOLLO GONÇALVES**  
**JÚLIO CÉSAR SUZUKI**  
**RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO**  
**(ORGANIZADORES)**

**LEITURAS DA ARTE NO MUNDO**  
**CONTEMPORÂNEO**  
**PESQUISAS EM ARTE**



**FFLCH-USP**  
**PROLAM-USP**



**2021**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP**

**Reitor:** Prof. Dr. Vahan Agopyan

**Vice-reitor:** Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH**

**Diretor:** Prof. Dr. Paulo Martins

**Vice-diretora:** Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA**

Presidente da CPG: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

Vice-presidente da CPG: Profa. Dra. Marilene Proença Rebello de Souza

**COMITÊ EDITORIAL**

Prof. Dr. Adebaro Alves dos Reis (IFPA)

Profa. Dra. Adriana Carvalho Silva (UFRRJ)

Prof. Dr. Adriano Rodrigues de Oliveira (UFG)

Prof. Dr. Agnaldo de Sousa Barbosa (UNESP)

Prof. Dr. Alécio Rodrigues de Oliveira (IFSP)

Profa. Dra. Ana Regina M. Dantas Barboza da Rocha Serafim (UPE)

Prof. Dr. Cesar de David (UFSM)

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto (UEG)

Profa. Dra. Maria Jaqueline Elicher (UNIRIO)

Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes (UEG)

Prof. Dr. Roni Mayer Lomba (UNIFAP)

Profa. Dra. Telma Mara Bittencourt Bassetti (UNIRIO)

Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG)

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
Maria Imaculada da Conceição - CRB - 8/6409

---

L533 Leituras da Arte no Mundo Contemporâneo. Pesquisas em Arte. [recurso eletrônico] : pesquisas em arte / Organizadores: Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves, Júlio César Suzuki, Rita de Cássia Marques Lima de Castro. -- São Paulo: FFLCH/USP, PROLAM/USP, 2021.  
3.451 Kb ; PDF.

ISBN: 978-65-87621-64-7

DOI: 10.11606/9786587621647

1. Arte – Estudo e pesquisa. 2. Estética. 3. Política. 4. Cultura.

I. Gonçalves, Lisbeth Ruth Rebollo. II. Suzuki, Júlio César. III. Castro, Rita de Cássia Marques Lima de.

CDD 700.1

---

Capa: Artesanato mexicano. Foto: autoria de Rita Lima de Castro



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, os quais também se responsabilizam pelas imagens utilizadas.

## SUMÁRIO

**ARTE EM MEDIAÇÃO: ENTRE ESTÉTICA, POLÍTICA E CULTURA.....7**

LISBETH RUTH REBOLLO GONÇALVES

JÚLIO CÉSAR SUZUKI

RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO

### CAPÍTULO 1

**“CIDADES-SUPORTE”: A AFIRMAÇÃO DA ARTE URBANA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO..... 13**

ALESSANDRA SIMÕES

### CAPÍTULO 2

**ANTONIO BENTO ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E A ABSTRAÇÃO NA ARTE DOS INDÍGENAS BRASILEIROS ..... 32**

ARACELI BARROS DA SILVA JELLMAYER BEDTCHE

### CAPÍTULO 3

**SIMPÓSIO DA I BIENAL LATINO-AMERICANA DE 1978: RESSONÂNCIAS..... 54**

CARLA FATIO

## **CAPÍTULO 4**

**RADHA ABRAMO E O PAVILHÃO DO BRASIL NA 42ª. BIENAL DE VENEZA ..... 71**

CLAUDIA FAZZOLARI

## **CAPÍTULO 5**

**DO ESTUDO DA FORMA À ESTÉTICA DO SÍMBOLO: MÁRIO PEDROSA E AS APROXIMAÇÕES COM CASSIRER E LANGER ..... 89**

GABRIELA ABRAÇOS

## **CAPÍTULO 6**

**SESC GRÁFICO: 70 ANOS DE ARTES GRÁFICAS DO SESC SP - UMA CONSTRUÇÃO DO SESC IMAGINADO PELAS ARTES GRÁFICAS .112**

HÉLCIO JOSÉ DE PAULA MAGALHÃES

## **CAPÍTULO 7**

**O DISCURSO ESTÉTICO POLÍTICO DE IVAN NOGALES NO “ASALTO POÉTICO”, “EL MAYO DE LA PAZ” ..... 141**

IARA MACHADO

## **CAPÍTULO 8**

**ENTRE OS FIOS QUE TECEM PASSADO E PRESENTE, A TRAMA DA  
ARTE REGE A INTERLIGAÇÃO SOBRE A PERCEPÇÃO AMBIENTAL  
..... 161**

MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA

## **CAPÍTULO 9**

**O MAL - ESTAR DA MODERNIDADE ..... 188**

NAUM SIMÃO DE SANTANA

## **CAPÍTULO 10**

**WAYFINDING NO CENTRO ANDALUZ DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA, SEVILLA, ANDALUZIA, ESPANHA E NA  
ESTAÇÃO CABO BRANCO/ESTAÇÃO DAS ARTES EM JOÃO  
PESSOA, PARAÍBA, BRASIL ..... 201**

ROBSON XAVIER DA COSTA

**SOBRE OS ORGANIZADORES ..... 215**

**SOBRE OS AUTORES..... 216**

## ARTE EM MEDIAÇÃO: ENTRE ESTÉTICA, POLÍTICA E CULTURA

A arte é uma dimensão fundamental da vida social e cultural, em que simbolismos, posições políticas, opções estéticas e clivagens com a história pessoal e social do artista estão presentes, mediando as obras e a sua produção, o que contribui para infinitas possibilidades de construções e arquiteturas.

A compreensão de uma riqueza tão diversa é o esforço que orienta *Leituras da arte no mundo contemporâneo*, cujos autores possuem origens acadêmicas diversas, apontando para a importância da interdisciplinaridade na discussão de produções cujas dimensões são tão ímpares, mas guardam segredos a serem compreendidos a partir do uso de chaves que permitem, cada uma delas, a abertura de portas para dimensões diferentes.

Os textos reunidos neste *e-book* são contribuições de pesquisadores egressos de dois programas de pós-graduação da Universidade de São Paulo, vinculados à área interdisciplinar da CAPES: o PROLAM – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina e o PGEHA – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. O livro digital traz um recorte do trabalho de orientação acadêmica e supervisão de pesquisa realizado, no campo da

Arte, pela Professora Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves. Os textos abordam diferentes questões que interessam ao debate sobre arte e cultural da atualidade.

O texto de Alessandra Simões Paiva põe o foco sobre as artes visuais no contexto da vida urbana, observa a “cidade como suporte”, as artes no espaço da cidade, funcionando como um campo ativo de conscientização. Observa, especialmente, o contexto latino-americano e a realidade da arte contemporânea. Alessandra interessa-se pelas dimensões estética e política, na relação arte-cidade. Ela analisa a prática de artistas ativistas, observando “suas peculiaridades, histórias, memórias e aspirações”.

Araceli Barros da Silva Bedtche traz uma contribuição na área de crítica de arte. Discute aspectos da trajetória crítica de Antonio Bento, focalizando sua pesquisa e contribuição ao debate sobre arte moderna – Manet no Brasil (1949), Ismael Nery (1973), *Expoentes da Pintura Brasileira* (1973), Portinari (1980), Milton Dacosta (1980), entre outros, apoiam sua reflexão, mas principalmente o problema da abstração nas artes visuais. Um destaque é salientado pela autora na contribuição do crítico: o livro *Abstração na arte dos Índios Brasileiros* (1979), resultado de suas pesquisas realizadas em interlocução com Mario de Andrade e de sua reflexão, ao longo do tempo, sobre as origens do pensamento abstrato.

Carla Fatio analisa o legado da Bienal Latino-americana de 1978. A pesquisadora considera a crítica de arte como prática que potencializa o diálogo de interpretação e integração dentro do campo da arte e

observa a cena histórica da instituição Bienal de São Paulo, espaço em que surge o evento latino-americano. Um ponto relevante em sua análise é o debate que reúne, no simpósio sobre arte e cultura latino-americana, os mais importantes intelectuais ativos, naquela época. A autora põe em discussão dois problemas principais presentes na Bienal que teve por tema “Mitos e Magia: a questão da identidade latino-americana”: a forma de “ser” da arte perante outras culturas, e a questão das culturas regionais frente aos mercados internacionais.

Claudia Fazzolari analisa o trabalho da crítica de arte e museóloga Radhá Abramo, como curadora da mostra brasileira na 42<sup>a</sup>. Bienal de Veneza, em 1986. Esta Bienal se organiza em torno do tema “Arte e Ciência, entre o passado e o presente”. Claudia analisa os trâmites burocráticos que definiram a participação da crítica nesta mostra internacional e comenta seu projeto que reuniu trabalhos de Gastão Manuel Henrique, Geraldo de Barros, Renina Katz e uma apresentação intitulada Arte Indígena Brasileira. Esta apresentação, realizada com a colaboração da antropóloga Cláudia Menezes, responsável pela seleção das obras de comunidades indígenas e de Washington Novaes, autor do vídeo Xingu. As duas mostras compuseram a representação brasileira naquela edição da Bienal de Veneza.

O discurso crítico de Mário Pedrosa é o centro da reflexão de Gabriela Borges Abraços. As leituras que o marcaram, as suas inquietações estéticas, seu contato com a teoria da Gestalt, a tese que apresentou em concurso para ingresso na UFRJ – A Natureza Afetiva da Forma-- estão em análise no debate da autora. O texto de Gabriela revela

ainda Pedrosa em contato frequente com artistas, seguindo o seu processo criador, o seu interesse pelos estudos sobre a percepção e a sensibilidade do público, sobre a afetividade na arte – todos pontos fundamentais em seu pensamento.

Hélcio Magalhães constrói sua narrativa a partir de sua experiência como responsável pela gerência de Artes Gráficas no SESCSP. Passa em revista a experiência da comunicação gráfica da instituição SESCSP, ao longo dos seus 70 anos de história. Aplica à sua análise a metodologia dos Imaginários Urbanos, tal como elaborada pelo teórico Armando Silva, da Universidade Externado de Colombia. Interessa-lhe a discussão, por via das artes gráficas, da inferência na visão do SESC pelo público: o SESCSP é tratado como um “território urbano imaginado” e é analisada a relação entre o real e o mental e seu sentido estético.

O discurso estético e político de Ivan Nogales, personagem central no movimento Cultura Viva Comunitária da América Latina, desde o I Congresso na Bolívia, em 2013, e a questão da descolonização motivam o texto de Iara Machado que nasce de seu pós-doutorado, realizado no PROLAM/USP. Happenings, performances e intervenções artísticas, celebrando ancestrais das culturas latino-americanas, são discutidos por Iara, em analogia com rituais, procissões e eventos, como o Maio de 1968, em Paris.

Márcia Helena Girardi Piva apresenta uma discussão sobre arte e percepção ambiental. Por via de registros artísticos, ela situa questões do ambiente que afligem os tempos atuais e se revelam no universo da arte

e na realidade cultural. Analisa obras de Franz Krajcberg, Carlito Carvalhosa e Henrique Oliveira, para lançar a discussão da “arte como provedora de uma consciência em defesa da natureza”.

O texto de Naum Simão consiste em uma reflexão sobre o crítico de Arte Sergio Milliet. Abre discussão sobre o seu entendimento da modernidade, partindo do artigo que o crítico escreveu, em 1942, para *O Estado de S. Paulo*, sobre Stefan Zweig, logo após o suicídio do intelectual austríaco, ocorrido no Brasil. A modernidade em Sergio Milliet é analisada por Naum Simão “não como o triunfo dos valores humanos fundamentais, como a liberdade”, mas, “em vários aspectos, como sua decadência”. Naum mostra que a modernidade e a arte moderna, estão no contexto da ideia de “crise” no pensamento de Milliet.

Robson Xavier da Costa traz, para este livro, um recorte da sua pesquisa sobre “Wayfinding em MACs e Instituições Culturais na Ibero-América: estudos de caso na Espanha, Portugal e Brasil”, em que o centro da questão é a análise do processo de visitação em instituições culturais. O autor desenvolve uma reflexão sobre os modos de ocupar e vivenciar espaços culturais voltados para a arte contemporânea. Para analisar a perspectiva do espectador na situação de visita, Robson utiliza o conceito de legibilidade, a partir da teoria do “wayfinding”, elaborada por Köpcke.

Temos certeza de que a leitura das importantes contribuições teóricas, metodológicas, estéticas e históricas presentes em *Leituras da arte no mundo contemporâneo* trará a todos um mergulho no campo da

arte e uma aproximação aos desafios da pesquisa desta realidade nos tempos atuais.

Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves<sup>1</sup>

Júlio César Suzuki<sup>2</sup>

Rita de Cássia Marques Lima de Castro<sup>3</sup>

*(organizadores)*

---

<sup>1</sup> Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, mestrado e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo. É professora titular da Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte - PGEHA USP e do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - Prolam / USP. E-mail: irebollo@usp.br

<sup>2</sup> Graduado em Geografia (UFMT), em Letras (UFPR) e em Química (IFSP), com mestrado e doutorado em Geografia Humana (USP). Professor Doutor junto ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP e ao Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jesuzuki@usp.br

<sup>3</sup> Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero) e em Administração (Centro Universitário SENAC SP), com mestrado em Administração (FGV-EAESP), doutorado em Ciências (PROLAM-USP), pós-doutorado (FEA-USP). Professora no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - Prolam / USP e professora de graduação (Programa PART) na FEA-USP. Pesquisadora no CORS e no NESPI, ambos lotados na FEA-USP; no Grupo de Pesquisa Psicologia, Sociedade e Educação na América Latina (Instituto de Psicologia-USP) e do Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica (CESPE), onde atua como Presidente adjunta para o Brasil e como Chefe de Relações Internacionais. E-mails: ritalimadecastro@usp.br; ritalimadecastro@gmail.com

## **“CIDADES-SUPORTE”: A AFIRMAÇÃO DA ARTE URBANA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO**

Alessandra Simões<sup>4</sup>

A arte urbana ocupou definitivamente seu espaço na história da arte. O desafio epistemológico de realocar o significado dos objetos artísticos para as contingências de seu contexto permeia uma série de estudos que apontam para a radical reestruturação do conteúdo de um antigo modelo cartesiano para um paradigma fenomenológico de viver a arte voltada para o lugar e suas implicações para a construção de uma experiência estética corporal. Se a mercantilização da cidade caminha a passos largos no sentido de permitir os processos de espoliação urbana, a arte continua firme no desejo autoconsciente de resistir às forças hegemônicas por meio de práticas emancipatórias.

Na América Latina, esta força é ainda mais expressiva: a arte nas ruas apresenta ‘contra-imagens’ como armas absolutas de combate ao poder tecnomercantil que enaltece as maneiras museificadas de engendrar a arte. Trabalhamos, assim, com o conceito de “cidade-suporte” para responder a perguntas como: Quais as relações entre as artes visuais e a cidade? Como isto ocorre

---

<sup>4</sup> Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA e da Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, docente na Universidade Federal do Sul da Bahia -UFSB. E-mail: alesimoessaiva@gmail.com

especialmente na América Latina? Como podemos situar conceitualmente o lugar deste fenômeno artístico no panorama geral da arte contemporânea?

As respostas para estas questões pontuam as preocupações basilares deste artigo, que aborda os inúmeros aspectos da arte urbana na América Latina. Trata-se de um desdobramento da tese de doutorado de minha autoria, intitulada São Paulo e Buenos Aires: "cidades-suporte" para a nova arte urbana (Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo - PROLAM-USP/2014/orientação Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves). Utilizando o conceito de “cidades-suporte”, que remonta à origem do termo “suporte” nas artes e sua ligação com a materialidade da obra, a pesquisa ancorou-se em um corpus teórico multidisciplinar.

**Fig.1 - Grupo Rundontwalk, Buenos Aires, 2012**



Fonte: autoria: Alessandra Simões (s/d.)

A presença das artes visuais - entre outros gêneros artísticos - no espaço da cidade favorece um campo ativo de conscientização. A arte é o território por excelência para a prática de um “Olhar-Cidadão”<sup>5</sup>, isto é, o olhar que se apropria de seu meio a partir de uma posição estética e política; o olhar que sabe situar-se nas entrelinhas do bombardeio imagético urbano; o olhar que sabe identificar as mensagens subliminares de poder veiculadas nas imagens dos espaços públicos; e, por fim, o olhar que se apropria de seu entorno visual para criar uma linguagem de diálogo e resistência.

Neste cenário, a utilização do espaço urbano como suporte para a manifestação artística vem se tornando, nas últimas décadas, um fenômeno cada vez mais recorrente nas grandes cidades. O Grupo BijaRi, sediado em São Paulo, é um exemplo emblemático destas questões. Em seu manifesto “Arquitetura da Resistência”<sup>6</sup>, o grupo enfatiza que o objetivo de sua arte é trazer à tona a ideia de que a cidade não é um espaço pronto e estabelecido por vontades políticas verticais, mas espaço em permanente construção, passível da participação e urgente na inclusão de todos os cidadãos. Seus projetos questionam a apropriação do espaço público,

---

5 Alusão ao termo “Cidadão-Dançante”, do coreógrafo e educador corporal Ivaldo Bertazzo, cujos espetáculos exprimem uma metodologia que discute a apropriação do corpo por aquele que o habita, a relação entre corpo e cidadania, as supostas divisões entre cultura popular e erudita, as transformações do corpo no trabalho, enfim, todo um suporte conceitual e prático cujos princípios buscam a autonomia do corpo.

6 Fornecido a esta pesquisadora.

evidenciando as relações de poder ocultas, que fazem da grande metrópole o espaço da exclusão social.

As manifestações do grafite também compõem grande parte dessa poética urbana voltada à crítica social. Como afirma Knauss (2009, p. 17): “[...] a luta pelo direito à cidade redefiniu o papel das imagens urbanas. Nos dias atuais, a arte na cidade participa da afirmação de identidades urbanas, de poderes locais e de forças comunitárias”.

Examinar o aspecto histórico da cidade leva a diversos processos pertinentes ao entendimento de sua relação com a arte. Por exemplo, por que falar em Internacional Situacionista hoje? Talvez por provocação diante da triste constatação da: “[...] quase completa ausência dessa paixão – proposta e vivida pelos situacionistas – na vida e no pensamento urbano contemporâneo.” (JACQUES, 2003, p. 13). Ou será que podemos encontrar ecos dessas antigas experiências no atual cenário das manifestações antiglobalização que tomam conta das ruas de grandes cidades, ao lado das quais aparecem artistas ativistas ou grafiteiros? Subtu, artista oriundo do grafite paulistano, deixou sua marca nas barracas do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) em São Paulo. Se a Internacional Situacionista ficou conhecida por seu cunho “participacionista” - que acreditava no espaço urbano como “[...] terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida

cotidiana moderna.” (JACQUES, 2003, p. 13) -, em parte, podemos ver este intento reverberado na atualidade, não por meio dos projetos e burocratas ligados às políticas urbanas, mas dos movimentos populares e dos artistas de rua.

**Fig. 2 - Obra do artista Subtu (2014), feita em acampamento dos sem-teto em São Paulo**



Fonte: Imagem cedida pelo artista (s/d.).

O processo de mercantilização da cidade latino-americana, que tem na segregação espacial um de seus alicerces, nos levou a pensar sobre tantos artistas que, em locais e tempos diversos, têm entre seus princípios a crítica à espetacularização da cidade e da vida, como a artista argentina Marta Minujín, que constrói edifícios de doces e livros para serem apropriados pela população. A compreensão de fenômenos culturais a partir de um ponto de vista

transdisciplinar é extremamente pertinente no contexto latino-americano. A substituição do tradicional pelo novo, a importação de padrões e a interpretação simplista e dual devem ser evitados. Diversas complexidades envolvem este território e sua iluminação ajuda a entender como as sociedades latino-americanas vivem processos contraditórios, como a mistura entre “[...] democracia moderna e relações de poder arcaicas [...]” (CANCLINI, p. 74, 1997).

Percorrer essas cidades com o olhar de quem está perscrutando indícios visuais nos fez vivenciar também o paradoxo definido por Didi-Huberman (1998): o que vemos vive em nossos olhos pelo que nos olha. São grafites, outdoors, vídeos que nos olham, nos capturam e nos seguem. Relação que, em cidades convulsionantes, como São Paulo e Buenos Aires, exige disponibilidade afetiva e condescendente com sua imensa carga sensorial. “É o mundo que nos pensa”, afirma Baudrillard (2002, p.92); então, temos apenas a vaga sensação de nossa cumplicidade com os objetos da cidade. Enfim, são hipóteses paradoxais confirmadas por definições como: “[...] é nosso pensamento que regula o mundo – contanto que se pense em primeiro lugar que é o mundo que nos pensa” (BAUDRILLARD, 2002, p. 93).

**Fig. 3 - Homenagem do artista cubano-estadunidense Jorge Rodríguez ao seu pai falecido, cujos olhos foram copiados de uma fotografia. Buenos Aires, 2012**



Fonte: Alessandra Simões (s/d.)

Para entender a ideia de “cidade-suporte”<sup>7</sup>, é preciso esclarecer algumas abordagens a respeito da cidade contemporânea

---

<sup>7</sup> “Suporte: 1. O que suporta ou sustenta algo. 2. Aquilo em que algo se firma ou assenta. 3. Material que serve de base para aplicação de tinta, esmalte, verniz, etc.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Fronteira, 1980. Como mostra o verbete 3, o termo ganhou ampla utilização na área de artes visuais. Entretanto, a partir das mudanças na arte contemporânea, que além de suportes tradicionais e bidimensionais, como a tela e o papel, passou a ser representada de múltiplas maneiras, o termo carece de maior aprofundamento. Foram encontradas, mesmo na literatura especializada, referências ao suporte apenas como receptor de trabalho bidimensional. No Dicionário Oxford de Arte, por exemplo, suporte quer dizer material – tela, painel de madeira, papel ou outra substância – sobre a qual a pintura é executada; em geral, o suporte se diferencia da base (que seria a preparação prévia de uma tela para o recebimento da pintura, por exemplo, o gesso). Entretanto, o suporte pode ser a escultura, um objeto, um vídeo, o corpo, o espaço, a cidade. Cabe considerar como pertinentes a este trabalho os verbetes 1 e 2 citados no início desta nota de rodapé, segundo os quais o suporte artístico é aquele que suporta ou sustenta algo, aquilo em que algo se firma ou assenta. Portanto, a “cidade-suporte” pode ser considerada como o espaço receptor ativo de uma proposta, seja ela a aplicação da tinta, como nos murais que suportam o grafite; ou a ação, como no caso das intervenções de arte ativista.

latino-americana, entre elas, a “cidade-mercadoria”, a “cidade-utopia”, a “cidade-imaginada”. Foi exatamente o estudo destas definições de cidade que nos levou ao *insight* de uma nova categoria, “cidade-suporte”, em torno da qual pudessem gravitar outros conceitos.

O termo “condição urbana” de MONGIN (2009) torna-se aqui extremamente adequado para definir esta cidade permeada de fraturas, contrastes, isto é, a cidade enquanto possibilidade e experiência. Segundo o autor, esta definição diferencia a “cidade-objeto” (aquela que parte do ponto de vista de arquitetos e urbanistas que a descrevem por fora) e a “cidade-mercadoria” (a serviço dos interesses corporativos) da “cidade-sujeito”, a urbes do escritor, que vê a cidade de dentro. Esta “condição urbana” revela um paradoxo: a cidade é uma forma limitada que oferece uma experiência ilimitada. Na dimensão simbólica da cidade, o espaço gera tensão, e a arte inserida em seu contexto reforça a articulação entre os diversos aspectos deste estado de coisas. O simples ato da caminhada proporciona a experiência de imaginação e invenção. E quando há arte neste percurso o caminho se torna ainda mais difuso: transeuntes se transformam em espectadores, ou melhor, fruidores. A propósito, Certeau (1994, ps.176-191) define que o ato de andar está para a cidade assim como a fala está para a linguagem. E, assim como a linguagem tem como natureza sua abertura à pluralidade de sentidos e interpretações, a cidade assim deve ser

compreendida. Certeau (1994, ps. 178-179) fala em uma “retórica da caminhada” como uma “arte de moldar percursos”, que combina estilos e usos e permite o entendimento dos lugares enquanto constituições retóricas, moldadas aos olhos dos transeuntes, que podem se tornar fruidores da “cidade-suporte”. Um detalhe interessante é apontado por Mongin (2009, p. 65): “A experiência da caminhada, aquela que leva ao encontro inesperado, é hoje simbolizada pela arquitetura da ‘passagem’”. Durante minhas caminhadas recentes por cidades como Buenos Aires, Assunção, São Paulo, Brasília, Berlim e Nova York essas “arquiteturas de passagem” foram interpretadas como escadarias, túneis, passarelas, corredores subterrâneos, becos, onde foram encontrados muitos registros visuais. Havia sempre algo a chamar a atenção, uma sedução pelo inesperado que a aguardava nestes locais, que se assemelham a respiros, intervalos no caos ordinário da cidade. Estes espaços recônditos podem ser interpretados a partir da ideia de “topoanálise” de Gaston Bachelard, para quem há um significado especial no “canto”. Para ele, a condição deste lugar remete o homem a um espaço fechado, protegido, de solidão. “O canto é assim uma negação do Universo” (BACHELARD, 1988, p. 146). A partir desta constatação, encontramos ferramentas para o entendimento da ocupação de vários “cantos” das cidades pelos artistas, como as escadarias e os túneis. Em São Paulo, por exemplo, são tradicionais as ocupações de grafite em becos, como

no caso do Beco do Batman, no bairro da Vila Madalena, que é considerado um marco na história da arte urbana paulistana. Então, pode-se vislumbrar o artista produtor de arte pública recolhido a um espaço quase privado, que lembra o próprio ato de abrigar-se no ateliê, mesmo estando na rua. “Parece, então, que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas dimensões se tocam, se confundem” (BACHELARD, p. 207).

**Fig. 4 – Imagens urbanas e cantos míticos**



Nas duas imagens acima, registramos locais em que as imagens urbanas se localizam com frequência em “cantos míticos” (BACHELARD, 1998), como escadarias e túneis.

Fonte: Alessandra Simões (s/d.)

**Fig. 5 – Imagens**



Ao lado, encontramos um artista, o NOVE, pintando a fachada da galeria especializada Choque Cultural (SP), fazendo da rua seu ateliê. São Paulo, 2013.

Fonte: Alessandra Simões (s/d.)



Ao lado, o Museu a Céu Aberto de São Paulo, na avenida Cruzeiro do Sul. “Imagem metafórica” registrada da janela de um ônibus. São Paulo, 2012.

Fonte: Alessandra Simões (s/d.)



Ao lado, o metrô de Buenos Aires, “suporte metafórico” para o grafite hip-hop. 2012.

Fonte: Alessandra Simões (s/d.)

Assim, esta ‘pesquisadora-caminhante’ passou a desenhar cidades em um contexto político e cultural latino-americano, com suas peculiaridades, histórias, memórias e aspirações. Afinal:

“Criar a cidade é constituí-la, inscrevê-la numa duração singular, mas também religá-la a outras cidades [...]”, afirmou Mongin (2009). Essas premissas corroboram a ideia que Silva (2010, p. 44) expressa a respeito da identidade cultural latino-americana: “(...) a América Latina não existe como unidade e o que existe é um desejo coletivo, um imaginário de ser latino-americano”.

Como mostra Silva (2010), o fato de não haver um projeto político-social-econômico de integração para a América Latina que faça uma contraposição efetiva ao modelo hegemônico capitalista mundial não inviabilizou o sonho de unir estas nações em torno de um ideal comum. É dentro deste contexto que o autor elaborou o conceito de “imaginários urbanos”, um mapeamento que ilumina algumas peculiaridades dessas cidades, contribuindo assim para a construção das identidades urbanas latino-americanas construídas a partir da vida de suas “cidades imaginadas”.

Assim, pode-se verificar o quanto são efetivas as relações intercambiantes entre representações e espaço real das cidades. As “cidades imaginadas” de São Paulo e Buenos Aires se configuram dentro de um sistema “imaginário-real-imaginário” como exemplos emblemáticos do quanto a cidade situa-se entre sua condição real e imaginária (são conhecidas por todos como capitais da arte urbana porque realmente exibem arte em suas ruas), uma exercendo influência sobre a outra, ambas abrindo caminho para que o ideal de condições urbanas mais justas e solidárias possa se

tornar verdadeiro, como afirma Fabris (2000, p. 9): “Modelo espacial, social e cultural, a cidade apresenta-se, não raras vezes, como território privilegiado da utopia.”

Nesse contexto, a arte urbana se tornou protagonista no processo de construção da identidade das cidades latino-americanas: “Sendo partícipe na produção simbólica do espaço urbano, a arte urbana [...] repercute as contradições, conflitos e relações de poder que o constituem”. (PALLAMIN, 2002, p. 105). Linguagem que nasce com o próprio advento das vanguardas históricas europeias, a arte urbana fixa-se nos países “periféricos” por meio de experiências pioneiras, como no caso dos neoconcretos, que defenderam a liberdade, a experimentação, o retorno à subjetividade, a recuperação das possibilidades criadoras do artista e a incorporação efetiva do observador como participante da obra.

Se as primeiras obras do Minimalismo foram decisivas na guinada da relação entre arte e espaço e do pensamento fenomenológico que caracteriza a natureza recíproca do processo de como os indivíduos chegam a uma consciência do espaço e dos objetos em torno de si; a partir dos anos 1960, quase todos os países latino-americanos, em seus contextos ditatoriais, revelam manifestações artísticas reativas e experimentais, em um momento ímpar para o entrelaçamento entre arte e espaço urbano. Paulo Bruscky pode ser citado aqui com sua performance “O que é arte”

(1978); que se tratava de suas caminhadas pelas ruas de Recife com um cartaz pendurado ao pescoço com as perguntas: “O que é arte?” “Para que serve a arte?”.

No Chile, neste mesmo período, a relação arte e cidade teve sua expressão máxima com o “brigadismo muralista”, que durante o governo da Unidade Popular se transformou em um extenso movimento político-cultural com destaque para a mescla de questões artísticas e ideológicas. Estas experiências vão se encontrar com o terreno fértil dos grafismos universitários de 1968 em Paris ou ainda com as inscrições nos metrô de Nova York. Na América Latina, o grafite se espalhou por diversas cidades. Em muitas delas, como São Paulo, parte deste estilo esteve ligado, nos anos 1980<sup>8</sup>, ao movimento hip-hop, adaptado da cultura estadunidense às periferias das cidades.

Portanto, os anos 1980 foram marcados por uma nova linguagem visual urbana, que atingiu as grandes cidades latino-americanas como São Paulo, Buenos Aires e Caracas. Silva (2011, p.4) descreve este fenômeno na América Latina defendendo uma

---

<sup>8</sup> Fazemos aqui um parênteses para mostrar que, além do grafite, a arte urbana que emerge em São Paulo, a partir da década de 1980, também diferencia-se da arte em espaços coletivos dos períodos anteriores por eleger como locais privilegiados as regiões mais caóticas ou movimentadas da cidade e não o bucolismo de praças e parques. As pinturas de Sonia Von Brusky, na lateral sul do Elevado Costa e Silva, o Minhocão, se estenderam por mais de três quilômetros. Ainda durante os anos 90 São Paulo foi cenário de importantes intervenções como o Arte/Cidade, idealizado por Nelson Brissac e com a participação de diversos artistas dispostos a ocupar artisticamente regiões inóspitas da cidade. As artistas Maria Bonomi e Mônica Nador, cada uma com propostas extremamente diferentes entre si, são outros exemplos de artistas que utilizaram espaços peculiares na cidade.

“estilística latina”, plural, irônica e lúdica, cujo aspecto crítico pode ser implícito ou declarado. Artistas emblemáticos, como Alex Vallauri (nascido na Etiópia em 1949, naturalizado brasileiro, e falecido em 1987), fazem a ponte entre o grafite e o sistema das artes, como uma espécie de “Basquiat brasileiro” (aliás, trabalharam juntos).

Nas últimas décadas, houve um aumento significativo no contingente de artistas que fazem da cidade latino-americana o suporte de sua arte. Estas práticas de intervenção urbana utilizam variadas linguagens e técnicas, tendo uma maior aproximação ou não com práticas ativistas e politizadas, seja por meio de recursos experimentais ou tradicionais. Trata-se de projetos em que os contornos são fluidos, buscam-se identidades, alteridades, corpos, relações entre ética e estética, evocação de memórias pessoais, demarcação de lugares de resistência, tudo isso em busca de um sentido de pertencimento em um mundo onde a virtualidade é uma constante, indo de encontro à ideia de “não-lugares” (AUGÉ, 2007).

Acima de tudo, estas expressões podem ser entendidas a partir do termo “estética relacional” proposto por Bourriaud (2009, p.19): “Uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado.” O coletivo Contra Filé, por exemplo, com a obra “Parque para brincar e pensar”,

mostra como a arte pode se transformar em uma “utopia da proximidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 13), em um mundo condicionado à uniformização dos comportamentos, à reificação das relações, à mecanização do cotidiano. Estas poéticas mostram que as cidades se tornaram verdadeiros museus a céu aberto, onde em cada esquina podem ser encontradas manifestações visuais das mais diversas nuances. Elas estão ali, disponíveis a qualquer um que queira observá-las livremente, apagá-las ou ainda interagir, como é comum no novo grafite, no qual ocorre constantemente a sobreposição de obras. Morais (p.20, 1975) faz um alerta para que as instituições se adaptem a este estado de coisas, em um exercício poético de como seria um museu pós-moderno, um “museu-vida”, um “museu-liberdade.

Ao tratar das questões sobre o suposto fim da arte e da história da arte, Danto (2008, p. 580) afirma que em vez de perguntarmos “O que é arte?”, deveríamos perguntar “Quais são as obras de arte?” ou ainda “Quais são os traços essenciais da arte?”. Essas duas últimas perguntas foram fundamentais para a formulação das seguintes hipóteses nesse trabalho: “Quais são as obras de arte urbana nas cidades latino-americanas? Quais são os traços essenciais dessa arte? Respostas como esta podem ser colocadas: a arte urbana é uma expressão legítima, pertencente ao campo das artes visuais contemporâneas. Isto é, a partir de um histórico coerente e articulado com os conceitos mais importantes e suas

respectivas nomenclaturas, pode-se verificar os paralelismos identificáveis entre os rumos da arte em geral e a arte urbana.

Sobretudo nas cidades latino-americanas, a arte urbana se configurou a partir de um processo histórico, cujas particularidades também são localizáveis. A arte realizada no suporte da cidade latino-americana reafirma o caráter presencial e transformador da experiência estética. Se o crescimento das redes virtuais e da espetacularização do cotidiano nos leva a pensar sobre a possibilidade de um colapso da experiência física e coletiva da cidade, a arte urbana nos oferece uma contraproposta.

Diante da era digital, com seus espaços multidimensionais, fragmentários e abstratos, que coloca novos problemas para a percepção e a representação, essas experiências artísticas respondem com a possibilidade de um “[...] reordenamento do espaço urbano e da sua observação pelo observador passante [...]” (PEIXOTO, 2007, p. 172). Hoje, a arte urbana pode apresentar respostas através de um novo domínio sensorial do espaço, da experiência física e da observação sensorial.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

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

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KNAUSS, Paulo. Arte pública e direito à cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. *Revista Tempo e Argumento*. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 17 – 29, jan/jun 2009.

PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana - São Paulo Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

\_\_\_\_\_ (org.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Mapear novos territórios. In: PESSOA, Fernando/ CANTON, Katia (org.). *Sentidos e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, ps. 168-179.

SILVA, Armando (org.). *Cidades imaginadas iberoamericanas*. São Paulo: USP MAC/Universidade Externado de Colombia/ Sesc, 2010.

\_\_\_\_\_. *Graffiti: una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

\_\_\_\_\_. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

## **ANTONIO BENTO ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E A ABSTRAÇÃO NA ARTE DOS INDÍGENAS BRASILEIROS**

Araceli Barros da Silva Jellmayer Bedtche<sup>9</sup>

Jornalista, crítico musical, contista, Antonio Bento de Araújo Lima, mais conhecido como o ilustre crítico de arte Antonio Bento, nasceu na Paraíba em 1902, tendo falecido em 1988 no Rio de Janeiro. Entretanto, viveu sua mais tenra infância e adolescência no Engenho Bom Jardim, no município de Goianinha, Rio Grande do Norte. Por todas as adoráveis experiências que marcaram sua infância no Bom Jardim (a culinária, as narrativas de tia Cornélia, o cultivo da cana, toadas e cordéis) sempre se identificou como potiguar. Em 1920, Antonio Bento emigrou para iniciar um curso de Direito, no Recife. A partir desse momento, travou amizade, em uma república de estudantes de Olinda, com Raul Bopp e José Lins do Rego. Data de 1923 a transferência de Antonio Bento para a faculdade de Direito do Catete, no Rio de Janeiro onde se graduou em 1925. Apesar de iniciar-se oficialmente na crítica de arte somente em 1930, desde os anos de faculdade Antonio Bento já demonstrara afinidade e interesse pelas diversas manifestações artísticas.

---

<sup>9</sup> Pós-doutoranda pela Escola de Comunicações e Artes USP. Bacharel/Licenciada em História pela FFLCH-USP. Mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA-USP. Doutora em Ciências pelo PROLAM-USP. E-mail: araceli.bedtche@usp.br

Dotado de um espírito de inquietação, de anseio pelo novo e interesse pelos acontecimentos que marcaram seu tempo, Antonio Bento vivenciou um período de transformações. Essas podem ser expressas pelo surgimento do modernismo, representado não só nas artes, na literatura, mas também na urbanização e nos costumes.

O ambiente em que Antonio Bento viveu, após a sua adolescência, era notadamente marcado por um forte nacionalismo. A iminência da comemoração do centenário da independência fomentava um forte sentimento de respeito e amor à Pátria, aliado, no entanto à consciência de que a ruptura com a Metrópole, no caso específico brasileiro, fora antes uma decisão política engendrada por um príncipe português. Todavia, a percepção corrente era de que a independência seria um desfecho inevitável para um país em vias de desenvolvimento que logo interromperia os vínculos com o domínio português.

O sentimento nacionalista cresceu e se expandiu imiscuindo-se entre toda a população, da elite econômica e intelectual do país às camadas sociais mais humildes. Antonio Bento vivenciou de perto as mudanças sociais, políticas e econômicas sofridas pelo país. Toda a sua trajetória crítica deu-se em solo brasileiro, não tendo experienciado exílio, residência ou formação acadêmica no exterior. O Brasil, com todas as suas contradições sociais, políticas e econômicas, além da riqueza cultural e belezas naturais, era para

ele ponto profícuo de aprendizado, interação e mola propulsora da liberdade e essência criativa.

Em 1926, Antonio Bento ingressou na carreira jornalística, como crítico musical do **Diário da Noite** de São Paulo, ocasião em que conheceu o escritor modernista, folclorista, poeta etc. Mário de Andrade, que também realizava crítica musical para o mesmo jornal. Com interesses e objetivos correlatos Antonio Bento e Mário de Andrade vivenciaram uma amizade que significou para ambos um marco para o desenvolvimento de uma pesquisa. No breve período que viveu em São Paulo, Antonio Bento transmitiu a Mário de Andrade *O vapor de seu Tertuliano* (o major Venâncio da Silva), folclore potiguar, que teria sido matriz fundamental para a criação, por Mário de Andrade, do *Coco do major*, contido no livro **Clã do jabuti**, de 1927<sup>10</sup>. O objetivo da parceria entre ambos os estudiosos era desnudar as diversas facetas de um país rico em belezas naturais e contribuições artísticas diversificadas. Tal prática despertou uma curiosidade avassaladora em Antonio Bento pelas manifestações culturais nacionais, principalmente aquelas menos estudadas e difundidas. Futuramente esse seria o foco de suas análises e publicações, mormente na década de 1980.

Por volta de 1920, a pedido de Mário de Andrade, Antonio Bento iniciou um conjunto de pesquisas folclóricas, que colaborariam decididamente para os estudos sobre o Nordeste e

---

<sup>10</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1955. p. 204.

também subsídio teórico para a obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, publicado em julho de 1928. O vínculo de amizade entre Mário de Andrade e Antonio Bento tornou-se cada vez mais forte, resultando em várias pesquisas, discussões e formulações que desembocariam na construção e valorização de uma arte verdadeiramente brasileira.

Antonio Bento foi homenageado<sup>11</sup> por Mário de Andrade em função de suas vastas contribuições teóricas ao mapear recantos de um Brasil múltiplo, fruto de uma diversidade cultural e socioeconômica, apresentando regiões com níveis diferenciados de infraestrutura, de promoção e recepção das diferentes formas de artes. Das conversas entre ambos, resultou o interesse por parte de Andrade pelo Engenho Bom Jardim, aguçando sua inventividade. Foi inevitável a inserção da propriedade do pai de Antonio Bento nas páginas de **Macunaíma**. Tal menção se concretiza no espaço desregionalizado, capítulo 16, *Uraricoera*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> No Capítulo VII de **Macunaíma**, denominado Macumba, Mário de Andrade cita textualmente o nome do crítico: “E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.” P.64 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Edição crítica, Telê Porto Ancona Lopez. Fondo de Cultura: Espanha. ALCA XX: Madri, Paris. México, Buenos Aires, São Paulo, Lima , Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile. 1997.

<sup>12</sup> No outro dia o marruá estava morto. Foi esverdeando esverdeando... A sombra muito penarosa se consolava cantando assim:

O meu boi morreu,  
Quê será de mim?  
Manda buscar outro,  
— Maninha,

Antonio Bento, por meio da colaboração nas pesquisas musicais e poéticas para o escritor, desde 1926 e, portanto, antes da incursão de Andrade pelo nordeste, desenvolveu grande conhecimento sobre o folclore nacional. Assim, foi plausível ao crítico avaliar a extensão e a profundidade do trabalho de Andrade, sua visão total do fenômeno artístico brasileiro e a formulação de ideias em favor da criação de uma arte nacional própria. Destarte certas formas poéticas do canto popular nordestino passaram a interessar muito de perto ao espírito de Andrade, contrapondo algumas delas às formas eruditas tradicionais, gastas pelo tempo. Nesse contexto, em começos de 1929, Antonio Bento apresentou Mário de Andrade ao cantador de cocos Chico Antonio, que na concepção do escritor modernista era melhor do que dez Carusos. Chico Antonio era detentor de uma bela voz, originalidade e astúcia na composição de seus versos, qualidades que o converteram no protagonista dos textos publicados por Mário de Andrade (Vida de Cantador) na **Folha da Manhã** de 19 de agosto a 23 de setembro de 1943.

Em meio ao seu aturado interesse pelas expressões artísticas nacionais, sua relação muito próxima com Mário de Andrade e os

---

Lá no Bom Jardim...

E o Bom Jardim era uma estância do Rio Grande do Sul. Então veio vindo uma gigante que gostava de brincar com o marruá. Viu o boi morto, - chorou bem e quis levar o cadáver pra ela.

In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma O herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica Telê Porto Ancona Lopez. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988. p. 155.

pressupostos modernistas, Antonio Bento procurou tecer suas reflexões e apontamentos sobre perspectivas diferentes. Seus relatos são oriundos de sua vivência e de sua trajetória intelectual, posto que foi personagem de diversos debates artísticos que movimentaram os anos de 1930 e notadamente as décadas de 1950 e 60, como por exemplo a querela entre artistas e teóricos do abstracionismo e figurativismo.

Diversas foram as influências teóricas que nortearam o processo crítico-analítico de Antonio Bento. Ao contrário de alguns de seus contemporâneos não se dedicou à filosofia pura ou à filosofia social. Sua abordagem responde muitas vezes a um caráter predominantemente sociológico, considerando sempre o Brasil, o ambiente que circunda a vida do artista, assim como elementos de sua história particular, no processo de influência e vazão criativa. O crítico recorre também algumas vezes a Antropologia na medida em que estas duas ciências se entrelaçam no estudo de certas comunidades humanas.

Embora Antonio Bento tenha sido mais conhecido por sua atuação na crítica de arte brasileira, dedicou-se também, ao longo de sua trajetória, a construção de uma produção literária voltada para a valorização das particularidades do folclore potiguar. Dessa paixão pelas tradições nordestinas surgiu a publicação de *Contos Hiper-realistas* (José Olympio, 1987) com o objetivo de evidenciar as particularidades de uma arte fantástica no Brasil nutrida de

aspectos regionais, folclóricos e sazonais, sobretudo no nordeste do país. A região tornou-se enfoque por sua mistura de brancos, índios e negros, além da existência de uma literatura de cordel, partícipe de uma cultura popular à qual se juntam pintores e eruditos de grande relevância.

Além disso, o crítico, em seus escritos, buscou analisar e valorizar a produção dos silvícolas, evidenciando suas obras, produções plumárias e máscaras de incomparável rigor estético. Ressaltava em seus textos, sempre com preocupação, que os indígenas constituíam uma população em extinção, cuja produção artística poderia sucumbir completamente mediante a expansão contínua e inevitável da cultura ocidental.

De forma mais ampla, Antonio Bento explicitou o legado dos índios à sociedade e às artes nacionais, minimizando a herança e importância de outras culturas para a construção de uma arte verdadeiramente brasileira. Ele inverteu as hierarquias tradicionais e situou a cultura indígena como o legado mais rico e profundo para a produção artística nacional, após um amplo estudo antropológico. Dessa concepção, surgiu a obra *Abstração na arte dos Índios Brasileiros*.<sup>13</sup>

Para Antonio Bento, esse estudo nascia da necessidade de realizar uma sondagem das origens das artes visuais brasileiras e

---

<sup>13</sup> BENTO, Antonio. *Abstração na Arte dos Índios Brasileiros*. Spala: Rio de Janeiro, 1979.

de sua linguagem; estimulando uma tomada de consciência sobre a importância da menos estudada e valorizada das matrizes da arte brasileira quando comparada as outras raízes que influenciaram a arte nacional: a lusitana e africana. Essas duas, já de certo modo, encontravam-se consolidadas por meio de várias referências e estudos.

*Abstração na arte dos Índios Brasileiros* não seria de forma alguma construída como um projeto indianista, baseado nos escritos de José de Alencar ou de Gonçalves Dias, ou ainda por meio de concepções românticas ou idealizadas na representação visual, mesmo porque os pintores do século XIX não se debruçaram sobre o tema. Tratava-se da análise de uma visualidade que se internacionalizara no século XX a partir revalorização da arte abstrata dos povos antigos pelos cubistas e a posteriori com a contribuição de Kandinsky para quem a arte configura-se como expressão do espiritual e da vida interior.

Antonio Bento reforça ao longo de suas críticas que a essência de uma arte abstrata pode ser definida pela contribuição de três importantes artistas: Mondrian, Kandinsky e Delaunay. Com base nessa premissa, em Mondrian a arte abstrata configura-se como um instrumento capaz de exprimir o sentido universal de todas as coisas. As telas abstratas do artista produzidas a partir de 1913 foram chamadas por ele de sinfonias para indicar o parentesco espiritual entre ambas as disciplinas. Kandinsky, por sua vez,

definia a arte como a expressão do espiritual e da vida interior, enquanto Delaunay compreendia a arte abstrata como a manifestação da alma lírica da cor. Para este artista francês, a abstração consistia em qualquer representação que não tivesse ligação ou evocação da realidade direta, premeditadamente ou não. Entretanto, serão Kandinsky e seu legado que assumirão nas análises de Antonio Bento uma posição de destaque.

Kandinsky deu vazão a uma arte composta de cores e formas associadas que não mais revelavam comprometimento com uma reprodução fiel da natureza. Suas influências iniciais advinham da arte dos cubistas, em especial dos elementos geométricos, que após uma lenta gestação mental, contrapuseram-se a palheta de cores dos expressionistas, tons ainda presentes em suas paisagens. Kandinsky considerava as formas do passado dotadas de um esgotamento, posto que, a subjetividade do artista encontrara na cor e na forma melhores condições de expressão do que no objeto ou na perspectiva. O exterior perdeu seu valor e importância, pois é na espiritualidade que reside o visionário.

Todo esse processo de deformação paulatina do objeto, compreendendo-o como capaz de suscitar emoção, assim como os escritos sobre arte e as produções artísticas europeias sempre despertaram o interesse de Antonio Bento, entretanto sem deixar de inteirar-se das tendências que marcavam a História da Arte Brasileira. Todo o conhecimento teórico agregado durante anos

seria canalizado tanto para as análises das produções artísticas dos indígenas brasileiros, quanto para os artistas que buscavam novas formas de representação, inspirando-se nas vanguardas artísticas europeias. Detentor de uma vida cultural agitada e extremamente difuso, Antonio Bento dedicou-se a registrar suas observações sobre as mudanças artísticas vivenciadas pelo Brasil. Entretanto, seus livros foram publicados com maior intensidade a partir da década de 1970, tendo atuado antes disso como crítico de artes visuais em jornais de grande circulação do Rio de Janeiro. Isso porque ocupou, ao longo dos anos, diversos cargos públicos ao mesmo tempo em que desenvolvia uma abordagem teórica e formal conceitualmente densa, revelando-se um crítico apaixonado por seu ofício.

O currículo de Antonio Bento é bastante diferenciado: atuou no **Diário de São Paulo** de 1926 a 1927; foi um dos fundadores do **Diário de Notícias**, em 1930. Em 1934, passou a fazer parte do **Diário Carioca**, mantendo uma coluna diária, de 1945 até 1965. Paralelamente, de setembro de 1941 a agosto de 1967 exerceu o cargo de Procurador Regional do Ministério do Trabalho. A partir de 1945, começou a alternar a crítica musical com a crítica de artes visuais, a convite de Carlos Lacerda, então diretor do **Diário Carioca**. Em janeiro de 1959, foi convidado pelo Ministério de Estado da Educação e Cultura a participar do Conselho Técnico do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. No jornal

**Última Hora**, escreveu de 1966 até 1970. Foi Diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1960-62) e cofundador do MAM-RJ, tendo tomado parte de três Bienais de Paris, como comissário e delegado. Integrou os júris nacionais e internacionais das Bienais de São Paulo e de Veneza. Esteve presente em diversos júris do Salão Nacional de Arte Moderna e foi integrante da Comissão Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE - 1978 e 1980. Antonio Bento foi eleito duas vezes presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), seção brasileira da AICA, em 1961, com mandato até 1962, e novamente em 1969, permanecendo no cargo até 1974. Posteriormente, recebeu o título de presidente de honra da entidade. Além disso, participou do Congresso de Críticos de Arte, em 1949, encontro organizado pela UNESCO, que funcionou como laboratório para a criação da Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA.

É importante mencionar a participação de Antonio Bento no II Congresso de Críticos de Arte realizado em 1961<sup>14</sup>, fato que permitiu ao crítico emitir uma posição mais madura sobre a existência e difusão de uma arte abstracionista em expansão e desenvolvimento no Brasil, angariando cada vez mais adeptos. Ao acautelar as diversas tendências do abstracionismo, Antonio Bento considerava a vertente informal a mais profícua, por revelar o que o artista detém de mais denso e ímpar: sua espiritualidade. Tal

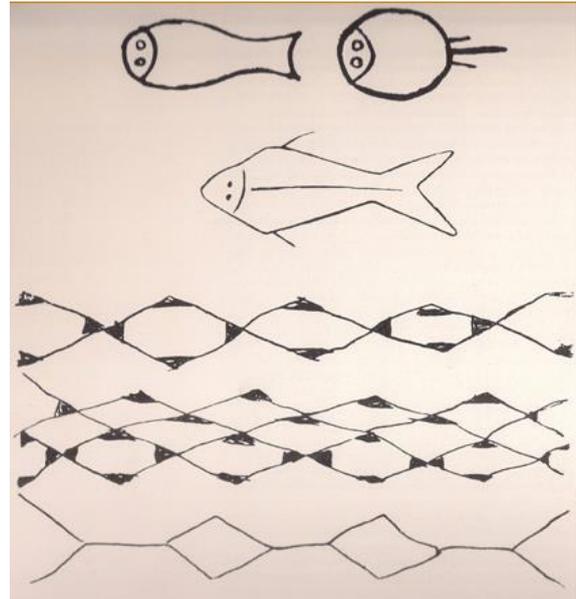
posição ia de desencontro com o que propunham os principais críticos da época como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, por exemplo. Antonio Bento visava demonstrar o valor da abstração e da pintura subjetiva de Kandinsky, definindo-o como “o mestre por excelência da arte não representativa” ao aproximar pintura e música, obtendo nessa proposta êxito. Nesse sentido, Antonio Bento consagrou-se como um dos maiores defensores do abstracionismo informal no país, assumindo uma posição de vanguarda no cenário artístico nacional.

As décadas de 1970 e 1980 marcam a fase da carreira de Antonio Bento em que houve maior publicação de obras de avaliação e explanação estética, fato que o consagrou- juntamente com a sua coluna em jornais de grande circulação- como um dos maiores divulgadores da arte moderna em nosso país. O crítico publicou diversas obras no campo das artes como *Portinari (1980)*, *Manet no Brasil (1949)*, *Ismael Nery (1973)*, *Milton Dacosta (1980)*, *Expoentes da Pintura Brasileira (1973)* e outros.

O ano de 1979 marca a publicação da já mencionada obra *Abstração na arte dos Índios Brasileiros*, tendo sido a consolidação de uma vasta pesquisa amalhada durante anos. Notamos claramente nessa obra, as referências teóricas resultantes de um mapeamento de um país denso culturalmente, as discussões e pesquisas divididas com Mário de Andrade e os estudos em torno das origens do pensamento abstrato, ressaltando as contribuições

de Kandinsky. As pesquisas iniciais de Antonio Bento estavam diretamente associadas à parceria com Mário de Andrade, contudo não demorou para que o ímpeto crítico e a curiosidade o instigassem a desvendar e apurar influências e artistas incipientes no universo artístico.<sup>15</sup>

O livro *Abstração na arte dos Índios Brasileiros* foi dedicado à memória de Mário de Andrade enquanto ilustre personalidade da cultura brasileira do século XX. Antonio Bento pensava no escritor como uma influência marcante para o estudo do legado ameríndio nas artes visuais brasileiras. Entretanto, a tese defendida e desenvolvida por Antonio Bento



Desenhos indígenas feitos a pedido de Steinen.

Abstrações de peixe *meréschu* em estruturas abstratas, denominadas redes de pescar. Os losangos maiores mostram em seu interior outros losangos. Reprodução *Abstração na arte dos Índios Brasileiros*.

<sup>15</sup> Antonio Bento decidiu colaborar para a análise e inserção de artistas detentores de uma produção relevante, mas pouco estudados ou reconhecidos no meio acadêmico. Foram exatamente as observações negativas da crítica e a rejeição do público a obra do artista modernista Ismael Nery, considerado por Bento um artista talentoso, como mais tarde se atestaria, que estimulariam o crítico a publicar seu primeiro texto crítico no jornal **A República**, de Natal, em 1930. Segundo Antonio Bento, em função de um ambiente hostil, notadamente o carioca, nos anos 20, o artista pouco pode aproveitar da mudança de gosto e da liberdade artística que povoou as décadas posteriores. Entretanto, para o crítico, casos como o de Nery, falecido em 1934, e de tantos outros artistas, que não desfrutaram em vida a valorização de seu trabalho, deveriam ser evitados. Surgia-lhe a concepção de que ao crítico era necessário não apenas ser um intérprete entre a arte e o grande público, mas também compreender a humanidade do artista.

ultrapassou qualquer outro estudo sobre a contribuição desses povos, por tê-la concebido sob os auspícios das Ciências Humanas, Filosofia, Antropologia, além de um olhar apurado de um crítico intrinsecamente conectado às manifestações artísticas de um país múltiplo e rico culturalmente.

Em sua obra buscou dar visualidade as criações de grupos que vivem em contato direto com a natureza, realizando em árvores gravações que simbolizam homens e macacos, tudo realizado a partir de uma linguagem e dinâmica próprias. O crítico reproduziu em seu livro um variado número de imagens, demonstrando que a maioria dos artefatos que compõem o cotidiano indígena dispõe de formas abstratas, sejam de caráter geométrico ou zoomorfo. São máscaras diversas de madeira ou tecido, potes, panelas, vasos, cestas, bonecas de palha ou de barro, machados de pedra, bancos de madeira, ornatos e plumagens.

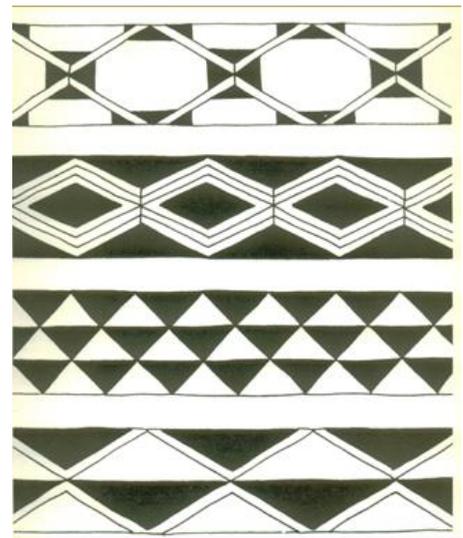
Além de Mário de Andrade e Kandinsky, podemos mencionar a relevância dos estudos de Karl Von Den Stein para o livro de Antonio Bento. A objetividade de Karl Von Den Steinen aliada a sua formação em psiquiatria e psicologia foram fundamentais para a descoberta das criações abstratas entre os indígenas brasileiros. O pesquisador esteve no Brasil pela primeira vez em 1883 e concluiu, naquele instante, que a região do Xingu abrigava tribos em condição de quase profundo isolamento, sem a presença de cachorros, objetos de metal ou bebidas alcoólicas. Realizou estudos

no campo da classificação das etnias e análise das línguas e aptidões artísticas dos indígenas brasileiros.

Steinen retornou ao Xingu em 1887, dedicando-se mais profundamente a análise dos desenhos e formas geométricas na arte das diversas tribos pertencentes a essa região. Sua atenção voltou-se em especial para a tribo dos auetis ou na grafia mais corrente Auetis. Segundo o pesquisador, tudo aquilo que era designado por nós como figuras geométricas, os índios auetis os identificavam pelo termo “modelos concretos”. Antonio Bento ressalta em seu

livro que essa nomenclatura foi empregada com a mesma significação por Kandinsky. Uma cobra, por exemplo, era desenhada pelos índios acompanhada por pontilhados ou era representada apenas por uma linha sinuosa, interpretada como uma figura geométrica. A cabeça da cobra poderia ser desenhada com o formato de um losango. Mas em vez dessa linha sinuosa, poderia ocorrer o emprego da

forma em ziguezague para a representação da cobra, produzindo uma abstração. Desse modo, a transformação de um objeto concreto em abstrato, ainda que fosse uma consequência natural, constituía uma prática incipiente. O triângulo, por exemplo, era



Abstrações dos Auetis, com triângulos e losangos, representando peixes, ulúris e morcegos, com efeitos ópticos.

prontamente identificado com a forma do *uluri*<sup>16</sup>. Outra associação bastante corriqueira é em relação ao ornamento de *meréschu*, um peixe pequeno, amplamente representado sob a forma de um paralelogramo. A reprodução contínua dessa forma em um plano era chamada pelos índios de rede de pescar. Tratava-se de composições que partiam das formas naturais para as abstratas dotadas de amplo significado para os seus criadores. Quem as desenhava possuía diante de si um modelo específico muitas vezes não identificado ou compreendido por olhares destreinados ou gerações posteriores. Se o desenho *meréschu* fosse apresentado a um grupo amplo de pessoas alheias a cultura indígena, indagando-as sobre o que representaria a imagem, certamente a interpretação realizada não traria como resposta uma *seqüência de peixes*.

Tais reproduções figuram na obra de Antonio Bento como uma prova irrefutável da presença de uma abstração pura nas formas de representação. Isto também foi possível atestar nos diversos desenhos de morcegos, pássaros e aves que foram submetidos a um processo de intensa geometrização: os triângulos isósceles simbolizavam aves e morcegos em pleno vôo na arte dos Auetis.

Além das reproduções abstratas temos a presença de objetos utilitários dotados de amplo viés conceitual. Por exemplo, o tortual de enfeite dos Auetis que abriga em seu cerne considerações

---

<sup>16</sup> Estrutura em forma de triângulo, em material diverso, usada pelas índias como tanga.

múltiplas: a profecia do fim do mundo, um significado cosmográfico (como propõe Antonio Bento em função da proximidade com a mandala) ou algo relativo a criação do mundo, mas que Karl Von Den Steinen, definiu apenas como um adorno dotado de graciosa beleza, classificando-os, portanto, em tortuais utilitários ou decorativos. Nesse sentido, alguns objetos atendem a função prática e estética simultaneamente ao embelezar o corpo masculino ou feminino, sem deixar de atender as suas necessidades cotidianas. Na região do Xingu, o *ulúri* se adequou a essa definição, por ser belo sob o aspecto da forma e funcional para as índias ao encobrir sua genitália.

O mesmo se pode afirmar sobre os colares e braceletes utilizados pelos caçadores xinguanos. A habilidade para a caça e a vaidade em exibir as partes não comestíveis, mas duráveis e belas dos animais, fortificaram a ideia de troféu entre os índios, estendendo-se até os dias atuais. Tais partes perenes passaram, então a ser utilizadas como enfeites, como ponto de admiração e respeito, mas frisando o caráter conceitual ao transmitir ao caçador as qualidades do animal morto e consumido em um ato de finalidade mágica. Garras, dentes e penas figuram como itens corriqueiros na ornamentação indígena sob a significação de troféus ou amuletos. Pedras preciosas compunham as muiiraquitãs verdes, feitas de nefrita e de jade e que representavam majoritariamente rãs e cobras. Tinham a qualidade de fechar o

corpo contra doenças, concedendo ao seu portador privilégios, dons, felicidade e proteção. Por ser um objeto ofertado frequentemente pelas amazonas aos seus pretendentes, tais amuletos ficaram conhecidos como pedra-das-amazonas.

Antonio Bento recuperou em *Abstração na arte dos Índios Brasileiros* essa crença tão importante que norteou as peripécias de Macunaíma, personagem criado por Mário de Andrade para o livro homônimo. Macunaíma, busca sua muiiraquitã em forma de jacaré, dada por sua amada Ci, Mãe do Mato e amazonas que morrera logo após o parto do filho de Macunaíma. A criança também não sobrevivera. Ao lado de seus irmãos Maanape e Jiguê, Macunaíma dirigiu-se a São Paulo para recuperar sua muiiraquitã perdida na brava luta com Capei, a Cobra Grande. Durante o duelo, um tracajá engolira o seu talismã. A tartaruga logo foi apanhada por um mariscador que, descobrindo a pedra em suas entranhas, vendeu-a ao Venceslau Pietro Pietra, gigante Piaimã, comedor de gente e rico fazendeiro que vivia na capital paulista. Inicia-se, então, uma divertida viagem empreendida por Macunaíma para recuperar sua muiiraquitã a qualquer custo, até atrair o Gigante, fazendo-se passar por uma sedutora francesa.

Todas essas aventuras vivenciadas pelo *herói sem nenhum caráter* reforçam a premissa de que a obra dos índios brasileiros não se resume a uma função utilitária ou tribal apenas, mas dispõem de densidade simbólica, por meio de figuras rigorosamente geometrizadas e baseadas em formas existentes na natureza. Era a execução de elementos que compunham a vida cotidiana, porém sem abdicar de símbolos e abstrações. Tratava-se, sobretudo de uma atividade conceitual:



Objeto com uma inimaginável abstração de morcego, dos índios tapirapés, com quadrados dentro de quadrados e enfeites plumários. (AB)

Já se vê que esta arte é essencialmente fisioplástica em sua motivação, tornando-se a seguir abstrata. É claro que a geometria dos desenhos e construções destes aborígenes nasceu da técnica e da busca lenta e progressiva da simetria. Os talhos nas madeiras e ossos levaram aos poucos o artista primitivo à busca das linhas que se encontram, gerando ângulos agudos, retos ou obtusos. Dessas e de outras figuras decorreu a geometria indígena. Os numerosos cipós que se entrelaçam sugeriram as espirais, os arabescos, as volutas e os círculos. As formas animais e vegetais vão se simplificando, através de recursos técnicos até se tornarem elementos de pura decoração, nos objetos arduamente confeccionados. Todos os teóricos da percepção e os psicólogos sabem que as formas simétricas ou regulares são fixadas instantaneamente pela memória. O artista primitivo via esta simetria nos dedos da mão e dos pés, nas dentaduras de homens, peixes, mamíferos ou carnívoros, nas galhadas das

palmeiras, nos ramos regulares de várias plantas ou até no voo dos marrecos selvagens, que se deslocam nos céus em esquadrilhas disciplinadas (BENTO, 1979, p. 68).

Por fim, entre a descrição, análise e estudo das obras dos artistas primitivos nacionais, Antonio Bento estabeleceu uma profunda e fortíssima crítica aos artistas vanguardistas brasileiros. Apesar de uma técnica elaborada para a construção do objeto artístico, seus parâmetros e influências baseiam-se em modelos europeus, ainda que existam representações nacionais de elaborado valor estético.

Sobre isso, Antonio Bento resgatou a pintura corporal realizada pelos Cadiveus, que demonstram um interesse ímpar pela ornamentação, como fonte plausível de inspiração artística. Os desenhos eram realizados até a cintura com pequenos detalhes simétricos repetidos infinitamente, prezando a perfeição formal. Tamanha correspondência era obtida através de moldes de madeira, possivelmente empregados também na refinada estamparia geométrica das cerâmicas dessa tribo. E, tendo por base o rigor morfológico, essas estruturas não estão distantes das composições concretistas.

Conforme Antonio Bento, essas ordenações estabelecem padrões construtivistas que revelam o melhor da arte primitiva de nosso país, subsídio inestimável para a exaltação de uma linguagem artística verdadeiramente brasileira, ainda que influenciada por técnicas e/ou artistas internacionais.

Assim, *Abstração na arte dos índios brasileiros*, ratifica o papel relevante, mas pouco refletido de uma produção indígena inserida silenciosamente no cotidiano do brasileiro comum: estruturas geométricas, palavras de origem indígena, hábitos cotidianos, práticas alimentares e utensílios que passaram a auxiliar na vida doméstica, que, mediante uma intimidade corrente, figuram nas telas de importantes pintores nacionais, como, Portinari, por exemplo, com suas cabaças e arapucas.

Desafortunadamente, mesmo com a existência de uma múltipla e densa variedade cultural e artística dos indígenas brasileiros, os artistas concretistas nacionais não articularam uma linguagem própria com as estruturas primitivas de seus ancestrais. Nesse sentido, não seguiram o exemplo daqueles que Antonio Bento considera grandes mestres da pintura abstrata, Malevitch e Kandinsky, cujas obras revelam valorização das estruturas primitivas de sua terra.

Portanto, esses artistas ‘eruditos’ elegeram a abstração europeia e não os símbolos, signos e emblemas indígenas como a inspiração de suas composições. Para Antonio Bento, é nesse momento que a pintura de vanguarda perdeu o seu direcionamento ao reproduzir modelos preexistentes que não dispõem das mesmas tradições, estruturas e valores das raízes brasileiras. A internacionalização da arte, a despeito das proposições de Mário de Andrade, não deve, em hipótese alguma, significar a morte ou

estrangulamento de uma arte verdadeiramente brasileira. Deve constituir, sobretudo, uma tentativa de inserir-se em um mundo repleto de mudanças artísticas, políticas, econômicas e sociais sem perder o que arte nacional figura de melhor: *a integralidade e a originalidade das criações plásticas dos índios brasileiros*.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1955.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma O herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica Telê Porto Ancona Lopez. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

BENTO, Antonio. *Abstração na Arte dos Índios Brasileiros*. Spala: Rio de Janeiro, 1979.

\_\_\_\_\_. *Poesias, ponteios, toadas, cordel*. Rio de Janeiro: Léo Christiano: 1993.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

## **SIMPÓSIO DA I BIENAL LATINO-AMERICANA DE 1978: RESSONÂNCIAS**

Carla Fatio<sup>17</sup>

### **INTRODUÇÃO - OS CAMINHOS DA ARTE**

A Fundação Bienal de São Paulo percorreu décadas longevas, muito além de modelos políticos e socioculturais. Tornou-se um espaço de fomento, difusão e pesquisa da cultura internacional através de suas exposições. Ao se evidenciar o espaço latino-americano na Bienal, reiteramos a crítica de arte como potencializadora do diálogo de interpretação e integração dentro do campo das diversas linguagens da arte. Indicamos uma época pós-moderna que coincidiu com a abertura a uma nova democracia política no Brasil e no continente, em que as questões territoriais da arte estavam incomodando não mais aos seus governos e sim, àqueles que decidiam o que o sistema da arte realmente queria propor, ou seja, o que atrelava o mercado da arte às galerias, aos marchands, colecionadores e aos próprios artistas. No sentido de compreender quais seriam os respectivos papéis institucionais e

---

<sup>17</sup> Artista visual. Pós-doutoranda pela ECA/PROLAM/USP. Concursada pela PMG para a Educação Básica. Membro do Grupo de Pesquisa Fundamentos e Crítica de Arte CNPq/USP. Doutora, PROLAM/USP. Mestre em Artes, IA/UNESP e Mestre em Educação (Psicopedagogia) UNISA. Atua em áreas teórico-práticas da arte. E-mail: carlafatio@gmail.com

quais caminhos poderiam surgir, ampliamos esse campo de visão sociocultural com muitos questionamentos. Apresentamos um pequeno recorte como um espaço de avaliação e historiografia.

A arte da contemporaneidade nos propõe reavaliar nossos sentidos de produção e estética, de inserção pessoal e profissional. É necessário observar a fruição da arte contemporânea em seu contexto para entender esse imbricamento natural que se formou pelas ações históricas, pelas interfaces das diferentes culturas que comungam a religião e as tradições culturais de todo um continente. A América Latina e Caribe é nosso eixo de relações diretas, em que cada país é parte desse corpo latino. Mesmo separados pela colonização, pela língua, continuamos a estabelecer relações e a nos autenticar. Voltemos a mais de quarenta anos, ao palco da Fundação Bienal de São Paulo.

O Conselho de Arte e Cultura trouxe ao público a intenção de uma bienal que praticasse a política de integração latino-americana. O ponto era a reorganização das metas, a necessidade de eleger um novo presidente e buscar soluções. Essa decisão foi colocada pelo Conselho como se fosse uma apologia ao ideário de seu fundador e mais, com o propósito de ser realizada na forma antropológica e não no conceito geopolítico. Agregamos aos estudos relacionados as simbologias, os mitos e ritos que perpassaram pela temática “Mitos e Magia” em estudo do Simpósio, a ponto de classificarem o índio, o africano, o euroasiático e o mestiço como “manifestações

culturais de raças” que faziam parte da formação étnica latino-americana. Poderíamos, em princípio, nos ater a essas classificações ou aos três pontos estabelecidos: “mitos e magia na arte latino-americana, problemas gerais da arte no continente e propostas para a II Bienal Latino-Americana de 1980” (CATÁLOGO,1978, p.21-22).

Alguns observadores defendem a ideia de que as teses do Simpósio foram divididas nas áreas iguais à da Mostra, entretanto, não é o que de fato se sucedeu em sua totalidade. Houve crise em cima de crise para a realização dessa única bienal que, segundo entrevista concedida ao jornal da ABCA (2002), nasceu de uma sugestão do crítico Alberto Beuttenmuller ao próprio Ciccillo (Francisco Matarazzo Sobrinho) ainda em vida. Após o falecimento de Ciccillo, o Conselho de Arte e Cultura implantou esse “sonho compartilhado”. O momento era crucial não só pelo pouco tempo que dispunham para equacionar o novo projeto, como a Fundação Bienal (instituição privada) apresentava uma gestão administrativa com déficit econômico, sendo que vivia basicamente de recursos financeiros oriundos do governo estadual e municipal por meio de convênio assinado. Havia um jogo do poder.

O ambiente político ditatorial se modificava às novas aberturas que o Brasil poderia vislumbrar para o sistema da arte. A

imprensa, notória na época, não poupou uma dura crítica à Bienal Latino-Americana.

A construção de uma primeira Bienal Latino-Americana em torno de apenas nove meses, ficava mais que evidente o “exagero brasileiro”, não apenas em atrair certa quantificação de público, como perpassar por questões pessoais, por dominação de poder e se autopromoverem à custa do trabalho de muitos (FATIO, 2012, p.116).

## **2 AS TESES**

Trinta e três estudiosos da arte compareceram, além das delegações de quatorze países (com o Brasil) à Mostra Expositiva. Para o nosso país, o Simpósio representou um marco divisor na forma de se experienciar e debater o papel da crítica de arte. Esses notórios buscavam validar uma “arte autêntica” das sociedades latino-americanas e havia a urgência em se enaltecer um projeto cultural nacional. A Fundação Bienal se viu frente ao grave problema da escolha dos artistas que representariam a delegação nacional e foi cobrada pela própria intelectualidade brasileira. Houve muita polêmica, com inversão de papéis, gerando uma crise de ordem moral e cultural. Propomos validar o pensamento circunscrito ao Simpósio da I Bienal Latino-Americana de 1978 e analisar a contribuição individual desses pesquisadores, como observadores culturais, como tradutores dos significados artísticos e incentivadores de pesquisas iconográficas.

Vivia-se um ideário do Realismo mágico e a temática foi propícia para descobrir e iluminar artistas ocultos em suas produções míticas, folclóricas e incompreendidas por muitos. Pelo elevado conteúdo de pesquisa das teses, propomos dois pontos (em síntese) a serem observados:

- 1) A questão da identidade do latino-americano e sua forma de ser perante outras culturas;
- 2) A questão das culturas regionais frente aos mercados internacionais, ressaltando os processos gerados tanto do campesinato como à produção estética contemporânea. Com essas descrições em mente migramos por entre as décadas que nos separaram da I Bienal Latino-Americana aos dias atuais, com a inclusão de alguns dos expositores presentes ao Simpósio.

Em referência ao Brasil, citamos alguns palestrantes como o crítico Mário Pedrosa que ponderou sobre a importância do fenômeno do regionalismo frente à arte contemporânea. Pedrosa, ao falar do mito da revolução, foi além e elencou como o latino-americano era induzido a ser servil e não se reconhecia em sua própria cultura, com a dignidade de sua ‘cor’. Citou que a magia como o mito se entrelaçavam no imaginário estético e crítico da época. Ao longo de sua proposição, o antropólogo Darcy Ribeiro nos fez refletir que poderíamos ser o melhor de nós e que tudo que almejássemos, poderíamos alcançar. Descreveu o quanto fomos um

povo subjugado, crestado e ferido emocionalmente em nossas bases religiosas, sociais e formativas. Mostrou-nos que isso nos gestou uma insanidade em não nos apropriarmos de nossa verdadeira identidade mestiça pelo fato inconsciente de simplesmente não nos acreditarmos. Foram tantos os seus questionamentos para nos fazer despertar e, mesmo assim, Darcy Ribeiro não desistiu de acreditar que poderíamos acordar dessa ilusão, enaltecer o que de melhor haveria em cada um de nós, independentemente de crenças ou língua falada e mesmo dizimados (fator 25), fomos capazes de aqui reconstruir uma nova civilização. Tornou-se fundamental compreender como essa identidade mestiça foi vista e elaborada em cada uma das épocas percorridas.

Justificamos, de certa maneira, que ser mestiço é o elo que buscamos em nossa identidade latino-americana e não mais uma identidade projetada. O sociólogo Eduardo Oliveira e Oliveira, defensor dos direitos do negro, colocou a questão do racismo como outra linha tênue de compreensão dos valores da vida. Não era apenas a cor da pele (novamente) e sim, envolvia outras categorias como a questão de ser diferente, mesmo na condição de oprimido e sem a liberdade de falar. Eduardo nos situou como a Bienal Latino-Americana queria se apresentar e ser representada, ao questionar qual deveria ser o discurso a tangenciar a questão do social e do trabalho. Para o autor havia um problema na forma de

ver esse questionamento, porque éramos nós os oprimidos diante do outro, éramos da mesma forma caracterizados como oprimidos também pelo opressor. Para Eduardo Oliveira e Oliveira, com significante e significado em mãos, tínhamos um problema de epistemologia: o “objeto-sujeito”. Em sua análise a via era dupla e dependeria de quem a olhasse, porque no fato havia um significado. Julgava que para a I Bienal Latino-Americana a ótica deste “outro” era compreender a situação, fazer frente ao mesmo, o que tornava a situação um significante. Para ele, a imaginação não poderia e nem deveria ser anulada pelo saber, ao contrário, dever-se-ia ampliá-la.

O Brasil do século XX não era melhor ou pior, predominava uma minoria elitizada, como na maioria das culturas que regia os padrões conforme as necessidades envoltas às intenções do querer, entretanto, o certo era reavaliar como alcançar esses parâmetros nas mãos de quem sabiamente poderia fazer a diferença. Para a professora e antropóloga Heloisa Fénelon Costa, a questão era a maneira de como se incluir. Trabalhou com as mitologias indígenas e em especial com o “mundo dos Mehináku”.

Sua pesquisa foi inicialmente com peças produzidas de coleções etnográficas e arqueológicas do Museu Nacional, ao lado de Darcy Ribeiro. Para ela, vida, obra e pesquisa se amalgamavam na busca comum para o ressignificado de vida desse povo indígena em correlação ao nosso mundo. A compreensão dessas taxinomias

indígenas foi o ponto chave para traçar seus paralelismos, com inflexão aos pontos tanto de encontro como o de desencontro, passíveis de ocorrer ao comparar o código visual, o ritual mítico e a linguagem. Observamos, contudo, que a expressão ‘taxinomia’, utilizada de forma recorrente por Heloisa Fénelon, está em voga na atualidade, para a formação do ser integral e reforça a possibilidade como avaliação no campo da Educação. O papel de Heloisa Fénelon como antropóloga foi o de alinhar e iluminar as questões mitológicas que sempre envolveram esses rituais.

Nas vozes de Adalice Araújo (brasileira do Sul) e Eli Bartra (mexicana) encontramos outras consonâncias com a busca da identidade e a valorização estética. Adalice Araújo trouxe grandes modelos de referência à arte da Ilha do Desterro (SC) e, por consequência, a valorização de artistas situados fora do tão proeminente eixo Rio de Janeiro – São Paulo da época. Sua tese situa o Estado de Santa Catarina, entretanto, é a autora do maior Dicionário de Artes Plásticas já publicado no Brasil sobre os artistas da região Sul, em especial do Paraná. Sua pesquisa fala sobre essa arte regional e os mitos enraigados nesse espaço. Sua abordagem se diferenciou de Mário Pedrosa no sentido em que para Adalice existia o ser humano, capaz de reproduzir sua essência em formas e cores estéticas, antes das questões políticas. Para Adalice a arte sempre teve uma “personalidade” e dessa forma, autenticidade ao se ter identidade própria.

Explicou que a falsa cultura levou o enfoque do problema no Brasil a uma série de distorções. No México, vivia-se outras leituras, Eli Bartra nos explicou a latinoamericanidade ligada às lutas sociopolíticas da década de 60 e a correspondência ideológica com a Revolução Cubana. A autora nos brinda com uma questão fundamental sobre a teoria crítica da arte: Deve ou não existir a neutralidade na arte? Ela nos mostra no presente a importância da pesquisa da arte popular versus essa busca incansável sobre a identidade latino-americana e qual seria o sentido identitário. Esclarece que se busca ainda a verdade perdida como chave-mestra do conhecimento, nunca a soma de tudo o que realmente somos. Eli Bartra nos conduz ao profundo questionamento sobre o processo de ilusão e abnegação da nossa força motriz diante de poderes hegemônicos. Explica que o “domínio” (que nos ensinaram) nos castrou à subserviência do talento artístico e nos aspectos emocionais, religiosos, políticos e, como a ancestralidade do medo ficou enraizado em nós. Eli Bartra segue valorizando o significado de latinoamericanização e a compreensão real do que é arte popular. Por sua vez, Marta Traba enfatizou sobre a dependência latino-americana, para dizer subserviência em relação aos padrões europeus e norte-americanos. Transpomos um trecho da versão original da sua tese ao posicionar a arte na Colômbia:

O reconhecimento do artista nesse período é muito sintomático da idiossincrasia colombiana: o artista e o crítico gozam de um sólido prestígio como os bruxos de uma comunidade tribal (TRABA, 1978, p.9).

Marta Traba considerou a questão do enfrentamento ao fenômeno artístico como muitos de seus colegas do Simpósio se posicionaram, ao exemplificar os artistas importantes dos países em que vivera (Colômbia e Venezuela) e defender o quanto o público latino-americano tinha pleno direito ao patrimônio cultural.

No contraponto, Mirko Lauer perpassou pelo certame das culturas familiares do Peru e como o mercado as alinhavou, ao engolir os pequenos camponeses. Demonstrou-nos como se processava esta dinâmica de compra, venda, troca e, algumas vezes, até de permuta para garantir a sobrevivência. Expôs um mercado com vistas à globalização, entretanto, com marcas profundas na estratificação social, na família e na sociedade camponesa. Mirko Lauer escreve para uma coluna no Jornal de *La Republica* e continua conectado com ideias e pessoas.

Juan Acha, coordenador do Simpósio e professor na UNAM, mencionou pontos importantes acerca dos parâmetros de avaliação e compreensão das metodologias artísticas, ao apresentar as questões do sensível da arte como gosto e juízo objetivo, além da subjetividade e objetividade estética no campo da crítica e da teoria da arte. Aproximou o conhecimento racional da realidade artística, ao nos mostrar o complexo fenômeno da arte e como esse veio a influenciar as atividades sensíveis do consumidor, a ponto de não termos uma crítica de arte especializada em arte latino-americana.

Nessa extensão, Rita Eder se dedicou à cultura latino-americana como docente nas disciplinas de arte latino-americana, pré-hispânica, colonial e moderna, com foco na produção artística, no mercado da arte e no papel das galerias diante às instituições governamentais. Mostrou-nos como novos fenômenos surgiam para provar que a teoria crítica deveria orientar o processo histórico, além de apoiar as novas teorias frente às condições da sociedade mexicana. Era necessário a sobrevivência de uma mentalidade em que pudesse conceber a América Latina e Caribe como um “reduto de caos criador” (EDER, 1978, p.216).

Rita Eder tal como Juan Acha concordavam que o verdadeiro sujeito da arte (aquele que iria permitir conhecer a estrutura da arte) era parte das operações teóricas enraizadas nos sistemas de produção e se restringia à real necessidade de se autorreconhecerem perante as culturas hegemônicas, em que surgia o problema da sobreposição dessas culturas com a transposição de algumas realidades distintas. Exemplificamos que se convivia com a religião que sempre foi um instrumento de domínio e não de desenvolvimento. Observamos que as teorias surgiram de problemas concretos, com o predomínio histórico de dominação, somadas à vontade de permuta e intercâmbio no continente.

Para a América Latina e Caribe, a internacionalização significava, quase sempre, um processo de homogeneização. Nessa reflexão, o crítico argentino Jorge Aníbal Romero Brest

preconizava o problema da ação por uma arte comprometida com a sociedade, por um caminho que não era o do protesto através da arte. O autor ressaltava a urgência em se compreender a arte com status mais transcendente e entender a política como uma nova maneira de viver, desde que houvesse a abertura para isso. Tornava-se importante analisar a estética no continente como um processo integral e validar, portanto, o que era visto e medido na arte.

Romero Brest refletiu sobre as questões da produção artística e interpelou o papel do artista com seus medos, anseios e sentimentos relacionados à busca da verdadeira essência na arte, ao ser capaz de produzir uma obra. Auxiliou-nos a compreender as estruturas básicas na produção artística e a situar o artista em seu espaço criativo. Não se tratava apenas de uma produção mecânica e sim, uma produção que condizia com o seu ser mais profundo, no seu papel de fazer arte no contexto coletivo e chamá-lo como “contemplador-espectador” diante do mundo.

Traduzia o espaço sociopolítico como “espaço-tempo” como permanência inalterada e acreditava que haveria uma possibilidade para a América Latina e Caribe.

Houve teses multidisciplinares, além da própria temática “Mitos e Magia” e de seus três subtemas. Evidenciamos como o artista e crítico Israel Pedrosa nos mostrou que estávamos além do tempo e do espaço quando se é possível equiparar a cor à luz e

compreender essa jornada fantástica de explosões de nuances e variações de matizes, em seu maior espectro sensorial e estético. Provou que mesmo se tratando da aplicação de conceitos compositivos, não existe territorialidade nessa busca, apenas a energia que nos habita na transdisciplinaridade de viver e compreender as dimensões. Evidenciamos o quanto essas dimensões nos envolvem na poética de sentir, produzir e trazer à matéria essa possibilidade concreta da magia. Israel Pedrosa proporcionou ao público do Simpósio a possibilidade de ir além das questões políticas mundanas. Sua identidade ficou gravada e impregnada dentro dos territórios da arte, sem se ater aos imprimés latino-americanos da época.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Desenvolvemos um raciocínio narrativo em relação a alguns pontos que nos instigam à reflexão por meio das experiências vivenciadas e debatidas no Simpósio. Citamos alguns resultados e possível legado:

1. A dicotomia da cultura latino-americana entre querer e o distanciamento entre fazer acontecer;
2. A importância do registro da documentação;
3. A possibilidade de ampliar várias discussões relacionadas aos temas expositivos e aos respectivos subtemas;
4. A importância da formação educativa com a constituição de um núcleo para auxiliar o público a se aproximar e compreender a arte contemporânea;
5. A especificidade da função

museológica; 6. A emancipação cultural e os diversos encontros de críticos latino-americanos; 7. A necessidade de se buscar um nível científico de investigação e não apenas reflexões ensaístas; 8. O comparativo da arte latino-americana e a busca de sua identidade com o processo atual de homogeneização da globalização (FATIO, ABCA, 2017).

Nessa concepção se consignou apreender a mecânica sociológica e ideológica da produção e do consumo das obras de arte latino-americanas no contexto internacional, como uma arte própria dotada de diversidade e pluralismo étnico e social. Chegamos ao outro ponto para entender as possibilidades que essa fruição da arte gestou e nos oferta a algo que ainda buscamos: “um discurso internacional sem perder o sentido da própria identidade latino-americana. Falava-se de processos e não mais a preocupação sobre a obra de arte” (FATIO, 2012, p.455 e p.172).

No sentido mais amplo da palavra, os artistas viveram e perfilharam suas habilidades, aproximaram-se de seus conceitos identitários, como parte das respostas que almejavam investigar. Em algumas culturas, reconheceram a força de sua conexão ancestral por meio da linguagem artística, passaram a legitimar seus novos padrões e a compreender a ascendência hegemônica sobre seus valores culturais. Os discursos linguísticos se amalgamaram aos processos socioculturais para a absorção do que poderia vir a ser o novo modelo que ora se aproximava e ora se afastava do projeto hegemônico.

A proposta foi estender a visão crítica e estética desses notáveis pensadores ao longo das décadas, em que refletiam intelectualmente o contexto da arte em um cenário global. Posicionaram-nos de forma a entender a organização dos espaços institucionais dentro do circuito da arte. Verificou-se um fortalecimento desse sujeito latino-americano e a construção de sua identidade em uma rede complexa do pensamento.

A análise das teses nos permitiu compreender que, mesmo com utopias e estéticas poéticas, havia uma crítica dos modelos teóricos da arte e da maneira como esses processos se implantavam no espaço social. Surgiam de modo a nos ajudar a definir a busca do “especificamente latino-americano” muito bem identificado e apontado por críticos como uma “crença” nessa universalidade. Em parte, como citado por Rita Eder (1978) poderia ser “uma possibilidade do atraso no estudo das artes plásticas”, ao mesmo tempo em que observávamos como o artista passou a mensurar seu nível de engajamento político, nacional, continental e seu empenho no mercado, cabendo a este artista saber escolher o seu lugar.

Evidenciamos que os críticos como os artistas construíram suas diferentes experiências como matéria bruta para a obra de arte, ao abrir espaço para novas interlocuções. Comprovamos que esses espaços influenciaram os processos de comunicação entre os diferentes estratos da sociedade e deixaram marcas na História da Arte a partir de suas ressonâncias. Temos um significado além das

trajetórias das bienais, ao se evidenciar uma nova geração de teóricos que surgiam com intenções de renovar os métodos de apreciação da nossa arte. Ao 69imens-los em sua totalidade, a reflexão de Lisbeth Rebollo Gonçalves nos auxilia a 69imensiona-las no sentido de reorganizar o sistema artístico:

Uma das funções do crítico é, então, a promoção da reapropriação das obras de arte, como objetos situados na teia cultural. Ele impulsiona a revisão de significados, coloca-os em processo de reconstrução, dentro dos parâmetros do seu tempo (GONÇALVES, 2005, p.41).

Observamos quebras de paradigmas nas proposições desses críticos, com a responsabilidade de conduzir o público ao futuro próximo da arte. Nessa acepção, esses teóricos autenticaram os processos de legitimação desta única Bienal Latino-Americana diante da visão da crítica de arte e da efervescência dos debates.

Resgatamos a dúvida do próprio Conselho de Arte e Cultura: “A América Latina realmente se propõe a ser um todo, ou prefere ainda separar-se por nações, culturalmente falando?” (CATÁLAGO, 1978, p.20). Pensar a arte, portanto, não foi simplesmente um dado referencial histórico, tornou-se um meio permanente de diálogo, reflexão, construção pictórica de relações comunicacionais para a ampliação de conceitos e a conquista de identidade de cada artista no estado da arte. Seus argumentos puderam sinalizar reflexões importantes na tentativa de ordenar

elementos significativos para se pensar a arte contemporânea e trazer questões essenciais à pós-modernidade.

## REFERÊNCIAS

CATÁLOGO, Geral. *I Bienal Latino-Americana* (1978). São Paulo: Cart Color, 1978, 246p.

EDER, Rita. El debate latinoamericano en arte: notas para un analisis. Mexico, 1978 (213-230pp.), 17p. *In: LIVRO: simpósio v.1.Fundação Bienal de São Paulo. SP,1978, 231p.*

FATIO, Carla F. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil.* São Paulo: 2012. 547f. Tese (Doutorado) – Programa de Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. I Bienal Latino-Americana de 1978. *In: Jornada ABCA - Arquivo e Memória*, São Paulo: ABCA, 29 de novembro de 2017.

GONÇALVES, Lisbeth R. Rebollo; FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte.* São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, 207p.

MARTINS, Floriano. *Diálogo entre editores: Alberto Beuttenmüller & Floriano Martins.* Brasil, Jornal da ABCA, 2002. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag32revista3.htm> Acesso em 19 fev.2012.

TRABA, Marta. Consumo de arte en dos sociedades: Colombia y Venezuela. Venezuela, 1978 (146-161pp.),16p. *In: LIVRO: simpósio v.2. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1978, 215p.*

## **RADHA ABRAMO E O PAVILHÃO DO BRASIL NA 42<sup>a</sup>. BIENAL DE VENEZA**

Claudia Fazzolari <sup>18</sup>

### **INTRODUÇÃO**

O ambiente de uma mostra internacional de arte, única como a longeva Bienal de Veneza, formuladora do projeto de nossa própria Bienal de São Paulo, trouxe à historiadora Radha Abramo<sup>19</sup>, em 1985, um desafio de proporções quase inalcançáveis. Tendo participado de comissões deliberativas, de jurados na Fundação Bienal de São Paulo, tendo sido responsável pela organização de uma Bienal Nacional e colaborado em assessoria de outras duas mostras também nacionais, além de presença constante no Conselho de Arte e Cultura, tendo sido assistente técnico-artística, e presenciado a alternância dos rumos

---

<sup>18</sup> Professora universitária, pesquisadora, curadora independente. Pós-Doutora em Teoria e Crítica de Arte e em Estudos de Integração da América Latina, pela ECA/USP. Atualmente é docente pesquisadora do Curso de Especialização em Gestão de Projetos Culturais do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, CELACC, ECA/USP. Realiza curadorias e co-curadorias de exposições de arte contemporânea trabalhando com poéticas de mulheres artistas. É vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA. Colabora com a publicação ArtNexus, Revista de Arte Latinoamericano. E-mail: cfazzolari@gmail.com

<sup>19</sup> Radha Abramo (1928-2013) historiadora, museóloga e jornalista, pertenceu ao quadro de gestores e prestadores de serviços da Fundação Bienal de São Paulo assumindo distintos compromissos em diferentes datas e ocasiões. Entre as últimas décadas de sessenta, setenta e oitenta fez parte de uma série de projetos em diversas edições da Bienal de São Paulo e atuou sempre comprometida com o desenho de um panorama democrático para o debate e a consolidação de práticas artísticas no país e no exterior.

da Fundação Bienal, inclusive após o falecimento de seu patrono, Francisco Matarazzo Sobrinho, a museóloga recebia o convite para construção da representação brasileira em Veneza, com a disposição de uma militante da pesquisa plástica.

Como sabemos, a curadoria geral da 18<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo, realizada em 1985, havia sido responsabilidade da jornalista e crítica de arte Sheila Leirner que acompanhada pelo Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo – composto por Sábado Magaldi, Casemiro Xavier de Mendonça e pela artista Renina Katz – que definira um projeto de expografia novo.

Ainda que Radha Abramo não compusesse à época o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal, a jornalista seguiu de perto os rumos da edição, seus debates na imprensa, sempre intervindo e fazendo ecoar leituras sobre a mostra e não deixou de incluir a criação de Renina Katz – artista atuante no Conselho de Arte e Cultura da Bienal de São Paulo - quando assumiu o desafio da representação brasileira na Bienal de Veneza, convidando-a ao projeto da mostra coletiva brasileira.

Quando o diplomata Sarkis Karmirian<sup>20</sup>, comissário representante do Ministério de Relações Exteriores do Itamaraty, à

---

<sup>20</sup> Sarkis Karmirian, embaixador brasileiro. Ingressa na Carreira Diplomática em 1974. Assume como terceiro secretário em Argel, em 1975, tendo sido posteriormente primeiro-secretário nas embaixadas de Roma, Luanda e Londres. Assume em 2001 chefia de gabinete da Subsecretaria-Geral de Política Bilateral do governo brasileiro. Em 2003, torna-se diretor do Departamento do Oriente Próximo. Foi diretor do Departamento de Oriente Médio e Ásia Central do Itamaraty. Encerra carreira como Ministro de Primeira Classe em 2011.

época, na Embaixada do Brasil em Roma recebeu a tarefa da preparação do pavilhão do Brasil na 42<sup>a</sup>. edição da Bienal de Veneza, Radha Abramo atuava como Secretária Executiva do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, junto ao Governo Franco Montoro.

À época, a museóloga trabalhava como gestora do Grupo Técnico de Preservação e Controle do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo<sup>21</sup>, altura em que o Conselho Curador do Acervo – por ela criado e constituído na mesma ocasião em que se criava o Grupo Técnico – buscava estruturar políticas públicas no quadro da gestão estadual. Na condição de Secretária Executiva do Conselho Curador, Abramo acionava os planos de uma gestão que priorizava a especialização dos trabalhos no acervo, atendendo as recomendações de um documento oficial, conforme podemos acompanhar pelos próprios termos do Decreto no. 23.722, publicado em 30 de julho de 1985, segundo seu Artigo 4º,

O Secretário Executivo do Conselho, por meio do Grupo Técnico de Preservação e Controle do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, tem as seguintes atribuições:

- I. Organizar e manter cadastro das peças do acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo;
- II. Planejar e supervisionar a execução de atividades de conservação e restauração das peças do acervo;
- III. Elaborar a previsão de recursos orçamentários necessários ao atendimento das despesas com o acervo;

---

<sup>21</sup> Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo é uma coleção de obras de arte pertencente ao Governo do Estado de São Paulo dividida entre duas sedes: o Palácio dos Bandeirantes, sede administrativa do Governo do Estado de São Paulo e o Palácio Boa Vista, situado em Campos do Jordão.

- IV. Acompanhar a execução dos serviços contratados;
- V. Prestar orientação técnica ao pessoal diretamente participante dos serviços de atendimento à visitação pública aos Palácios do Governo;
- VI. Supervisionar a elaboração de álbuns e catálogos de que trata o artigo 145 do Decreto no. 21.984, de 02 de março de 1984;
- VII. Verificar, periodicamente, o estado dos bens que integram o acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo;
- VIII. Promover e supervisionar a execução das demais medidas necessárias à adequada conservação e restauração, bem como ao controle do acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo. (BRASIL, Decreto nº 23.722, 30 de julho de 1985, Artigo 4º)

De fato, o Decreto determinava inclusive, em seu Artigo 5º. a exata contribuição do Secretário Executivo do Conselho Curador e apontava seus compromissos com a missão,

- I. Assistir o Conselho no desempenho de suas funções;
- II. Supervisionar os trabalhos do Grupo Técnico de Preservação e Controle do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo;
- III. Propor a contratação de especialistas em restauração. (BRASIL, Decreto nº. 23.722, 30 de julho de 1985, Artigo 5º)

Embora não seja objeto central do presente artigo, cabe destacar que a atuação de Radha Abramo à frente do Grupo Técnico trouxe dinamismo ao acervo promovendo dezenas de exposições itinerantes, que fizeram circular obras de arte e peças da coleção do Acervo em todo o país. Tais ações potencializaram importante uso social das coleções dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Com o afastamento de Abramo das funções,

em virtude de licenciamento compulsório em 1998, quando a museóloga completou setenta anos de idade, já se havia instalado uma cultura consolidada de preservação, conservação e promoção do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo que permanece em expansão na atualidade com equipes de especialistas que seguem formulando planos de ação e programas de atuação para divulgação do conjunto de peças em diversas instituições culturais (RELATÓRIO, 1987).

Assim sendo, à época do convite para o comissariado e dividida entre o Grupo Técnico e a própria edição, a equipe composta para estruturar a representação brasileira em Veneza, trazia como curadora Radha Abramo conforme documenta registro arquivado na Fundação Bienal de São Paulo. Juntamente com o Ministro Maurício Magnavita como Comissário Geral, com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha como responsável pela Programação Visual da mostra e com a museóloga Riveke Aronis na Assessoria Técnica de trabalhos de organização do espaço expositivo, Abramo procurou realizar a mostra dentro do rigor profissional que sempre pautou sua trajetória (CARTA, 1986).

Para a articulação dos trabalhos estabeleceu uma sequência de etapas para a melhor operacionalização das responsabilidades partindo da Conceituação, da Pesquisa e da Elaboração do Projeto conforme o tema central da edição geral divulgado como “Arte e

Ciência” pelo diretor responsável Prof. Maurizio Calvesi<sup>22</sup> no marco das decisões divulgadas pelo setor de *Arti Visive* da 42<sup>a</sup>. Biennale di Venezia, em 1986 (CARTA, 1986).

A edição projetada pela curadora contou com os conceitos de *Invenção e Sistema* para compreensão de um espaço expositivo que reuniu as criações de Gastão Manuel Henrique, Geraldo de Barros e Renina Katz e a contribuição intitulada *Arte Indígena Brasileira* com a colaboração da antropóloga Cláudia Menezes, responsável pela seleção das obras de comunidades indígenas e de Washington Novaes, autor do vídeo *Xingu*, compondo o projeto (CATÁLOGO Brasil, 1986).

A experiência da representação buscava integrar diferentes processos e práticas artísticas. Gastão Manuel Henrique participou com seis obras tridimensionais, já Geraldo de Barros integrou o grupo participando com dez trabalhos bidimensionais e Renina Katz com quatro aquarelas de grande formato. A coleção de peças indígenas foi cedida pelo Museu do Índio do Rio de Janeiro e o audiovisual *Xingu* exibido com a anuência do jornalista Washington Novaes.

Toda a remessa de obras, tramitação operacional e composição de peças gráficas esteve sob a responsabilidade da curadora. Desde a conceituação e desde os preparativos da

---

<sup>22</sup> Maurizio Calvesi (1927-2020) crítico de arte e historiador, foi diretor geral da Bienal de Veneza em 1984 e 1986 tendo sido também em outras edições membro do júri internacional da premiação (FAZZOLARI, 2017).

exposição, Radha Abramo esteve à frente dos trâmites de organização do projeto da participação brasileira como demonstra a troca de correspondências entre a direção da *Biennale di Venezia* – setor de Artes Visuais – e o Palácio dos Bandeirantes, sede do Governo do Estado de São Paulo e, à época, local de trabalho da responsável pelo Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo.

Como registra documentação pertencente aos Fundos do Arquivo Histórico da Bienal de Veneza<sup>23</sup>, ASAC<sup>24</sup>, VEGA Porto Marghera, o Prof. Maurizio Calvesi, diretor do setor de Artes Visuais, enviava à Radha Abramo o regulamento da *XLII Exposição Bienal Internacional de Arte*, os modelos para identificação de obras, para etiquetas de caixas para transporte e termos para organização dos trâmites voltados à edição de 1986, às vésperas do final do segundo semestre anterior à mostra, em 18 de dezembro de 1985 (CARTA, 1985).

Como sabemos, pelo registro no catálogo da exposição, o Ministro José Olímpio Rocha de Almeida, chefe do Departamento de Cooperação Cultural e Divulgação do Ministério de Relações Exteriores apresentava a participação brasileira ao público. Já o

---

<sup>23</sup> Conforme Protocolo no. 10896/85, assentado nos Fundos do Arquivo Histórico da Bienal de Veneza. ASAC, VEGA, Porto Marghera, Veneza.

<sup>24</sup> ASAC Arquivo Histórico da Bienal de Veneza, órgão pertencente à Fundação Bienal de Veneza. Desenvolve atividade de guarda, conservação, catalogação e inventário de patrimônio documental relacionado às edições da Bienal de Veneza. Funciona regularmente no Parque Científico Tecnológico VEGA em Porto Marghera, província da comunidade veneziana.

diplomata, Sarkis Karmirian, à época em missão na Embaixada do Brasil em Roma, assumia o comissariado da exposição juntamente com a curadora responsável pelo projeto (CATÁLOGO Brasil, 1986).

Conforme pode-se acompanhar pela correspondência entre a Comune de Veneza e a Embaixada do Brasil, de julho de 1985, a retomada do tema da renovação de direito de uso do terreno onde encontra-se o pavilhão brasileiro, no recinto institucionalizado do Giardini di Castello – localização conjunta dos pavilhões estrangeiros na Bienal de Veneza – solicitava resposta urgente de consulta encaminhada ao órgão em 1º de outubro de 1984 (CARTA, 1984).

Ainda no segundo semestre de 1985, um telegrama do Embaixador Ramiro Saraiva Guerreiro, ao Diretor do Setor de Artes Visuais da Bienal, Dr. Maurizio Calvesi, apresentava o Ministro Mauricio Magnavita, Chefe da Divisão de Difusão Cultural do Ministério de Relações Exteriores como responsável na edição e como curadora convidada para a representação, Radha Abramo.

Como podemos acompanhar pela correspondência, a presença do diplomata não se confirmaria na edição e o comissário Sarkis Karmirian seria designado para assumir a função de representante do governo brasileiro em toda tramitação formal junto à instituição veneziana.

Assim sendo, acompanhando as palavras da museóloga, sabemos que a edição teria sido pensada em aproximadamente dois meses e teria algumas alternâncias nos responsáveis pela mostra. Em lugar do Ministro Mauricio Magnavita, Chefe da Divisão de Difusão Cultural do Ministério de Relações Exteriores assumia a direção geral dos trabalhos, o Ministro José Olímpio Rocha de Almeida, Chefe do Departamento de Cooperação Cultural e Divulgação do Ministério.

De fato, não existe menção a nenhuma modificação, ao menos registrada nos documentos do processo da edição, depositados no ASAC, relacionados à indicação de Radha Abramo para a curadoria, pois desde dezembro de 1985 sua participação sempre esteve confirmada na gestão do projeto brasileiro na mostra, conforme documentação preservada nos fundos (FONDO STORICO, 2017).

Outros colaboradores também trabalharam na edição, conforme menção anterior: Riveke P. Aronis, Assessora Técnica, Cláudia Menezes, antropóloga, Diretora do Museu do Índio, junto à Fundação Nacional do Índio e ao Ministério do Interior e o arquiteto Paulo Mendes da Rocha (CATÁLOGO Brasil, 1986).

Contudente e afirmativo, o assunto e o título da mostra, *A Arte do Povo Brasileiro na Bienal de Veneza*, em estreita sintonia com a trajetória do pensamento do sociólogo Darcy Ribeiro - que após décadas de estudos e reescritas lançaria sua visão

problematizadora das diversas realidades brasileiras - fundamentava também uma potente leitura do país, ainda em curso (CATÁLOGO Brasil, 1986).

Radha Abramo (1986), decididamente, pensara a composição da peça gráfica para a mostra como um elemento vivo de um projeto crítico: a capa do catálogo expressava sua convicção quando optava pela imagem isolada de uma feira de penas vermelhas e amarelas.

Artefato indígena, destacado como registro protagonista do catálogo para uma mostra de arte contemporânea, sua visibilidade indicava a convivência entre as linhagens concreta e remota - mencionadas pela museóloga em seus textos – como arranjo cruzado de forças que insistiam em complexa convivência desigual.

Para a abertura do catálogo, a formalidade de um texto do presidente da República, José Sarney – movimento recorrente na cenografia de representações estrangeiras no evento internacional - reconhecia os esforços da curadoria e outro assinado pelo Superintendente da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Jorge Bartholomeu Carneiro da Cunha destacava a colaboração do órgão do Governo do Estado de São Paulo na produção e impressão do catálogo da mostra (OFÍCIO, 1986).

O compromisso da museóloga com a seleção brasileira norteou suas pesquisas sobre o perfil da exposição, materializado

no texto de abertura intitulado *Invenção e Sistema, Alegria de viver, alegria de criar*, que trouxe ao público estrangeiro um panorama de suas principais preocupações e linhas de trabalho desenvolvidas em seus estudos e curadorias anteriores (CATÁLOGO Brasil, 1986).

Importante para Radha Abramo sua decisão de indicar artistas para representar o Brasil localizando criações que, fruto de profunda investigação, pudessem propor um quadro da vitalidade de processos em curso, resultante de critérios estabelecidos pelo momento, constituía a base para expressão de seus propósitos e de suas justificativas, à época da tramitação.

Dentre os critérios adotados para a reunião das obras constava o compromisso em “desvendar a coexistência das linhagens escolhidas. (...) o traço tentativo de um bom e equilibrado artesanato artístico e uma norma correspondente, oriunda de uma invenção particular para seu processo de execução.” (CATÁLOGO Brasil, 1986, s/p.).

A noção de “longo processo de trabalho, árduo e silencioso” fundamentou a decisão de dar visibilidade as invenções e aos sistemas de criação de linhagens artísticas. Desta forma, pôde-se conhecer duas frentes na representação brasileira: uma associada às linhagens concretas, historicamente situadas desde a última década de cinquenta, e outra linhagem importante, aquela ligada às

expressões chamadas pela museóloga de linhagens “remotas” (CATÁLOGO Brasil, 1986, s/p.).

Para Abramo (1986), linhagens remotas estavam diretamente relacionadas com os processos de criação do inconsciente coletivo, pertencente a todos, matriz associada à produção indígena. Daqui partia significativa contribuição de sua proposta curatorial, deixando um legado para futuras edições das participações brasileiras na Bienal de Veneza: ao fazer convergir práticas artísticas consagradas e reconhecidas pelo sistema de arte e criações de grupos indígenas – suas manifestações, seus imaginários, suas materialidades – Radha Abramo propunha um recorte crítico, inclusive quando visto à luz das participações brasileiras de décadas recentes, em edições emblemáticas.

O percurso crítico proposto pela museóloga estabelecia assim uma série de indagações sobre as invenções/criações que integravam o projeto da mostra internacional. Como sabemos, a 42<sup>a</sup>. edição da mostra veneziana trazia o tema *Arte e Ciência* como mote central e proposta para a interlocução entre a curadoria geral do evento e os países participantes da grande coletiva (CATÁLOGO, 1986).

O diretor do Setor de Artes Visuais da edição, o crítico de arte Maurizio Calvesi, acompanhava os trabalhos da presidência do arquiteto e historiador Paolo Portoghesi à frente da Bienal de Veneza em diferentes situações. O projeto da Bienal conduzido por

Portoghesi, entre 1984 e 1992, manteve estreita convivência com as iniciativas curatoriais de Calvesi, tanto como diretor curador das edições de 1984 – nomeada *Arte e Artes* - e 1986 – chamada *Arte e Ciência* - quanto como membro de júris nas premiações de 1988 e posteriormente, ainda em 1997 (FONDO STORICO, 2017).

Maurizio Calvesi manteve conversação com Radha Abramo, em mais de uma ocasião, para tratar da organização da representação brasileira na mostra. A partir de um comunicado datado de 05 de dezembro de 1985, em telegrama enviado pela Embaixada do Brasil em Roma, firmado pelo embaixador Ramiro Saraiva Guerreiro, a resposta ao diretor geral da mostra informava, atendendo solicitação de novembro do mesmo ano, o comissário responsável pela participação brasileira, o Ministro Maurício Magnavita, chefe da divisão de Difusão Cultural do Ministério de Relações Exteriores e apresentava a crítica de arte Radha Abramo (TELEGRAMA, 1985).

Como documenta a carta de 13 de março de 1986, a curadora apresentava ao Diretor Maurizio Calvesi a confirmação do envio de material correspondente ao registro dos artistas que representariam o Brasil na XLII Biennale di Venezia, conforme instruções recebidas do setor (CARTA, 1986).

Radha Abramo destacava na correspondência a remessa de uma breve reflexão, um texto crítico, sobre os princípios que orientavam a escolha das obras, os cartões de registro de cada

criação, resumos biográficos dos artistas e as fotografias de obras para o catálogo da representação oficial.

Aproveitava também a ocasião para introduzir informações que não acompanharam o envio na primeira correspondência. Tais informações, consideradas pela curadora como imprescindíveis, ampliavam os textos de abertura do catálogo e o texto da curadoria para a mostra. Solicitava ainda uma última revisão do italiano para as traduções dos registros biográficos dos artistas (CARTA, 1986).

Quando a curadora organizou as passagens da criação de Geraldo de Barros, de Gastão Manuel Henrique, de Renina Katz e uma seleção de trabalhos integrados em um conceito identificado como Arte Indígena Brasileira buscou encontrar, em cada projeto, depoimentos sobre invenção, e sobre as decisões tomadas pelos criadores, em suas proposições.

Nas criações selecionadas para a coletiva, Radha Abramo apontava uma leitura inclusiva que contemplava eixos de aproximação entre as criações,

Os artistas da representação brasileira nesta Bienal de Veneza sempre demonstraram uma grande preocupação com o geometrismo sensível, cujo rigor é movido pela intuição estética. Vale dizer que a preocupação construtiva de suas obras não se restringe à representação abstrata e que muitas vezes o discurso plástico se complementa na representação figurativa. Este comportamento estético revela a grande liberdade de criação destes artistas, não afetados pelo discurso linear, homogeneizador, álgido e monocórdio. (CATÁLOGO Brasil, 1986, s/p.)

De fato, o viés crítico exposto pela curadora aproveitava a ocasião para reafirmar suas convicções, culturais e políticas. Descortinava uma compreensão alargada dos movimentos da arte de seu tempo, recusava as ondas passageiras dos correntes interesses do mercado e reforçava a tese de um arranjo de forças que discutisse as identidades de um país em processo.

Embora a mostra trouxesse artistas consagrados, o interesse na apresentação de *Arte Indígena Brasileira* – conjunto de registros em vídeo organizado por Novaes sobre a vida nas comunidades da região do Xingu – contando com a contribuição da antropóloga Cláudia Meneses promovia um debate sobre as experiências dos grupos indígenas propondo dar a conhecer “a criatividade, a experiência acumulada e o domínio técnico de sociedades que elaboraram realidades culturais de modo independente e autônomo à tradição europeia e oriental.” (CATÁLOGO Brasil, 1986, s/p.).

Para Radha Abramo a criação de Gastão Manuel Henrique acionava por meio de formas simples, geométricas, triângulos, quadrados articulados novas configurações estruturais apontando um esforço construtivo que, em interlocução com Isaac Vasconcelos – profissional chefe da Marcenaria Marson, parceiro nas obras apresentadas à edição – trazia à criação um vocabulário ampliado pelo caráter coletivo de cada composição em madeira, traço de uma geometria particular.

Com relação a Geraldo de Barros, a seleção de obras e o recorte proposto pela curadora destacava a longevidade de proposições de um artista que, desde a última década de cinquenta, acreditava e seguia firme em sua crença nos princípios da Arte Concreta onde buscava “(...) um universo estético particular a partir de uma economia, de um “mínimo minimorum” de informação” (CATÁLOGO Brasil, 1986, s/p.).

O conjunto da obra bidimensional de Renina Katz, incluído no projeto da mostra, acentuava uma leitura anteriormente construída por Abramo que apontava importante decisão da artista, “(...) a economia de materiais para deles extrair o mais amplo e complexo tecido de informações” (CATÁLOGO Brasil, 1986, s/p.).

De fato, o compromisso com a participação do país na edição italiana reafirmava a potente convicção da curadora quando, citando o crítico de arte Mário Pedrosa, no encerramento do texto de apresentação do catálogo brasileiro, Abramo retomava o sentido vital da arte indígena feita “com alegria de viver e com alegria de criar” lida então como eixo central de uma proposta expositiva, materializada como síntese e fundamento da criação artística.

## REFERÊNCIAS

ABRAMO, Radha. *Geraldo de Barros 12 anos de pintura. 1964 a 1976*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_. *Acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo*. São Paulo, 1994.

BRASIL. *Decreto n. 23.722, 30 de julho de 1985, Artigo 4º*. Disponível em: [https://governo-sp.jusbrasil.com.br/legislacao/194864/decreto-23722-85?ref=topic\\_feed](https://governo-sp.jusbrasil.com.br/legislacao/194864/decreto-23722-85?ref=topic_feed). Acesso em 20 mar.2020.

CARTA assinada por Maurizio Calvesi dirigida a Radha Abramo, curadora da representação brasileira na XLII Bienal de Veneza. Bienal de Veneza, 18 de dezembro de 1985. *Acervo ASAC, Arquivo Histórico da Bienal de Veneza*, Parque Científico Tecnológico VEGA, Porto Marghera, Itália.

CARTA assinada por Radha Abramo dirigida a Maurizio Calvesi, Diretor Geral XLII Bienal de Veneza. Palácio dos Bandeirantes, São Paulo, 13 de março de 1986. *Acervo ASAC, Arquivo Histórico da Bienal de Veneza*, Parque Científico Tecnológico VEGA, Porto Marghera, Itália.

CARTA da Comune de Veneza à Embaixada do Brasil, 1º de outubro de 1984. *Acervo ASAC, Arquivo Histórico da Bienal de Veneza*, Parque Científico Tecnológico VEGA, Porto Marghera, Itália.

CATÁLOGO *Brasil*. A Arte do Povo Brasileiro na Bienal de Veneza. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. IMESP, 1986.

CATÁLOGO XLII *Esposizione Internazionale d'arte la Biennale di Venezia*: catalogo generale 1986. Arte Scienza. Roma: Electa, 1986.

FAZZOLARI, Cláudia. *Relatório Anual de Pesquisa de Pós-Doutorado pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado*, PNPd, CAPES, 2017.

FONDO STORICO di Arte Visive, busta 712. *Acervo ASAC, Arquivo Histórico da Bienal de Veneza*, Parque Científico Tecnológico VEGA, Porto Marghera, Itália.

*OFÍCIO 25/86 GTAP*. Solicitação de apoio da Superintendência da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo para confecção e execução de catálogo da Representação Brasileira na XLII Bienal de Veneza. São Paulo, 1986.

*RELATÓRIO do GTAP*, 1985-1987. Grupo Técnico de Preservação e Controle do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Acervo, São Paulo, 1987.

TELEGRAMA enviado pela Embaixada do Brasil em Roma ao diretor da XLII Bienal de Veneza, 05 de dezembro de 1985. *Acervo ASAC, Arquivo Histórico da Bienal de Veneza*, Parque Científico Tecnológico VEGA, Porto Marghera, Itália.

## **DO ESTUDO DA FORMA À ESTÉTICA DO SÍMBOLO: MÁRIO PEDROSA E AS APROXIMAÇÕES COM CASSIRER E LANGER<sup>25</sup>**

Gabriela Abraços<sup>26</sup>

### **INTRODUÇÃO**

A crítica de arte de Mário Pedrosa foi marcada por uma densidade humanística, produto de uma vida inteira de pesquisas, leituras, debates e de muita frequência artística. Foi um dos poucos eruditos que não se prendeu a uma escola ou linha de pensamento específica. Porém, circulou por vários domínios e teorias a fim de atualizar suas reflexões, e atribuir argumentos coerentes ao seu discurso. Seu compromisso com a análise estética foi além da produção de artigos para imprensa diária. Pedrosa era um assíduo visitante de bibliotecas, de conferências artísticas nos

---

<sup>25</sup> Pesquisa realizada com apoio financeiro da CAPES- Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, fomento à pesquisa e divulgação científica.

<sup>26</sup> Historiadora pela FFLCH/USP e Mestre e Doutora em Estética e História da Arte pelo PGEHA/USP. Segunda Secretária Geral da Associação Brasileira de Críticos de Arte e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte. Realizou estágio como pesquisadora no Arquivo de Crítica de Arte da Universidade de Rennes 2 – França. Contato: gabiabracos@gmail.com

vários países por onde esteve, e viveu em contato constante com jovens artistas, acompanhando os processos criativos.

## **2 INTERESSE PELA PSICOLOGIA DA FORMA: CONTATO COM A *GESTALT***

Ao dedicar-se à crítica de arte, Pedrosa trilhou um percurso de estudos com seriedade e determinação. Não somente quis aproximar-se da arte, porém imergiu em centenas de leituras como referências teóricas, a fim de buscar respostas para suas inquietações estéticas. Estas leituras ou contatos com determinadas teorias também não se deram por acaso, mas por contingências históricas específicas por quais passou. Sua viagem à Alemanha nos anos finais da década de 1920, lhe possibilitou o contato com as teorias da gestalt. Em ambiente germânico, o crítico frequentou cursos de extensão da Universidade de Berlim e assistiu aulas com os teóricos da psicologia da forma. Pedrosa então se inseriu em uma gama de leituras e investigações em diferentes áreas. Para a escrita de sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, em 1949, o crítico reuniu uma gama de autores especialistas, tais como Paul Guillaume, Koffka, H. Delacroix, Köhler, Werheimer, G. Kepes, H. Wölfflin, dentre vários outros autores. Autores do campo da estética, da psicologia, sociólogos, artistas, somando uma polifonia

de conceitos que endossam o argumento da validade das teses gestálticas para a análise da forma artística.

Em seus textos críticos da década de 1930, Pedrosa não evidencia o impacto de conceitos gestálticos, sobre as relações formais na arte, uma vez que se dedicou à discussão da dimensão social no universo artístico. No entanto, na década seguinte, as questões investigadas pela psicologia da forma povoaram a gramática crítica de Pedrosa, na medida em que a própria estética abstrata embasara suas pesquisas nos aportes das leis da forma. Questões como as relações de figura e fundo, de pregnância, contornos, enclausuramento, e associações à sinestesia das cores, foram as matérias primas dos pioneiros abstratos. Artistas como Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Paul Klee, Boccioni, dentre vários outros, encontraram nos estudos da forma, vazão técnica e criativa para suas composições.

Em solo brasileiro, alguns artistas foram pioneiros nestas abordagens como Abraham Palatinik, Manabu Mabe e Luiz Sacilotto. Cada qual com uma vertente específica encontrou na abstração, uma via de investigação sobre dimensões perceptivas. Vários artistas brasileiros, dentre eles Palatinik<sup>27</sup> tiveram contato direto com Mário Pedrosa. O crítico apreciava passar tempo em

---

<sup>27</sup>Informação extraída de depoimento de Abraham Palatinik no documentário “*Formas de Afeto*”, Um filme sobre Mário Pedrosa, de Nina Galanternik; / media-metragem / 33' / 2010.

conversas com os artistas e acompanhava os seus processos de criação. Nestas conversas, o crítico discutia lições da gestalt, e estimulava os artistas a estas leituras e estudos sobre a forma na arte. Em 1948, motivados por Pedrosa, os artistas Palatinik, Ivan Serpa e Almir Mavignier formaram o primeiro núcleo abstrato no Rio de Janeiro. Esta relação muito próxima entre crítico e artista possibilitou uma renovação da linguagem estética, e em pouco tempo, a abstração figurava como uma via de investigação que instigava vários artistas, e mesmo teóricos da arte.

Ainda na década de 1940, Pedrosa se interessou pela arte dos pacientes psiquiátricos, chamados por ele de alienados. O crítico encontrou na experiência desenvolvida pela Dra. Nise da Silveira, uma vertente sobre a origem da emoção estética, e neste caso específico, foi um dos primeiros a defender que os alienados também poderiam dispor da habilidade para expressões artísticas. Ao acompanhar as oficinas de arte no Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro, como um laboratório sobre as possibilidades da criatividade, Pedrosa encontrou ainda mais argumentos para sua via de investigações sobre os mecanismos da percepção humana.

Além dos estudos da psicologia da forma, Pedrosa também desenvolvia estudos sobre como o afeto e as formas artísticas despertavam a percepção e a sensibilidade de seu público. Outro lado desta questão que lhe interessava, era o fato de que quanto

menos “civilizado<sup>28</sup>” fosse o indivíduo - fosse ele criança ou alienado-, mais habilidades imaginativas e criativas o sujeito seria capaz de desenvolver. Esta discussão fora herdada das origens da arte moderna, mas pouco se falava sobre isto na crítica brasileira.

Em geral, havia um desconhecimento dos pensadores brasileiros sobre as descobertas da psicologia da forma, como também havia uma resistência às novas perspectivas de análises. Nos círculos internacionais, os debates sobre a percepção humana seguiam como uma vertente importante da teoria estética. Na década de 1940, com a ascensão do nazismo, muitos intelectuais alemães migraram para os Estados Unidos e seguiram seus estudos em solo americano. E mesmo no exílio, vários psicólogos, estetas e filósofos sinalizaram que a própria gestalt foi continuamente investigada e atualizada.

Mário Pedrosa como um atento pesquisador da ciência estética, desenvolveu estudos específicos a fim de enriquecer sua análise crítica, com as teorias sobre a percepção humana. Pedrosa frequentou os autores gestaltistas e investigou teorias que alargavam as compreensões sobre a forma. No entanto, ao trilhar estudos sobre a percepção estética, o crítico interessou-se não somente pela forma, como também pelo conteúdo da arte. Pedrosa,

---

3 A palavra entre aspas conota um uso irônico. Por “civilizado” neste contexto, entende-se o indivíduo educado segundo os padrões da civilização ocidental. Nesta referência pontuamos o modelo de educação ocidental que tolhe a criatividade e a expressão em nome do pragmatismo técnico e funcionalista

então, começa a frequentar autores que vislumbravam descrever o símbolo, suas apreensões e as relações com o conteúdo simbólico na arte.

### **3 A ESTÉTICA SIMBÓLICA DE CASSIRER: INFLUÊNCIAS DA FENOMENOLOGIA DO SÍMBOLO**

Conforme já assinalado anteriormente, Pedrosa ingressou nos estudos da psicologia da forma, pois julgava ter nela, os subsídios objetivos para uma análise estrutural do objeto de arte. Em um primeiro momento, por volta da década de 1940, aos olhos de Pedrosa, as teses gestálticas pareciam ser suporte técnico necessário para análise artística. No entanto, ao percorrer as leituras de autores da própria teoria da forma, o crítico notou lacunas na análise artística, que não eram contempladas pelas leis estruturais enunciadas na análise visual. Faltava-lhe aporte conceitual para análise do conteúdo artístico, do conteúdo pulsante da obra de arte. Enquanto as teses gestálticas trouxeram uma formulação teórica para a análise do componente objetivo<sup>29</sup> da obra de arte, o crítico

---

<sup>29</sup>A abordagem do tema das teses gestálticas na crítica de Mário Pedrosa foi o tema de nossa dissertação de mestrado ABRAÇOS, Gabriela B. “Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt: crítica e estética da forma”. 2012, 201f. Dissertação (mestrado em Estética e História da Arte) Interunidades em Estética e História da Arte- Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Neste estudo, desenvolvo a ideia que o contato de Mário Pedrosa com as teses da psicologia da forma partiu de um interesse pela compreensão da própria natureza da arte e dos mecanismos da percepção humana. Tais imersões pelos estudos perceptivos foram-lhe instrumentos críticos, a fim de especializar suas análises sobre a produção artística.

não havia encontrado uma gramática teórica que elucidasse os elementos subjetivos da arte.

Neste âmbito, Mário Pedrosa segue suas investigações pela ciência estética e encontra nos veios filosóficos da fenomenologia, um alargamento conceitual sobre os conteúdos emocionais da natureza subjetiva da arte. Enunciamos anteriormente, uma possível aproximação de Pedrosa com Bergson, na mesma linha dos estudos da fenomenologia. Sobre esta escola de pensamento, esclarece-nos a enciclopédia britânica:

A conceituação da fenomenologia, por outro lado, como uma perspectiva intuicionista, isto é, centrada na valorização da experiência intuitiva, levou muitos de seus primeiros críticos a proceder uma aproximação com o bergsonismo. (Enciclopédia Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1975. Vol 9. p. 4543)

Bergson quis superar a antinomia cartesiana na filosofia e nas ciências, suplantando a oposição corpo-espírito, e conciliando os conteúdos chamados de “científicos”, com os conteúdos chamados de “espirituais”, como a intuição e a imaginação, por exemplo. Tais elementos passavam a ser compreendidos como inerentes à natureza do conhecimento humano, como duas faces de uma mesma moeda. Outro pensador que exerceu grande influência no pensamento estético de Mário Pedrosa foi Ernst Cassirer. Filósofo alemão neokantiano da escola de Marburg, seguiu a linha da fenomenologia do conhecimento e desenvolveu uma teoria do

símbolo, a partir dos estudos sobre filosofia da cultura. Foi professor universitário em várias importantes instituições como a Universidade de Berlim, entre 1906-1919; e a Universidade de Hamburgo de 1919 até 1933, quando, por conta das pressões do estado nazista, renunciou ao cargo, e exilou-se na Inglaterra e na Suécia. Nestes países foi professor na Universidade de Oxford (1933-41); na Universidade em Göteborg na Suécia (1935-41). Em 1941 foi para os Estados Unidos, e lecionou nas universidades de Yale e Colúmbia até sua morte em 1945. Cassirer fez parte do grande conjunto de imigrantes que, fugindo dos excessos nazistas, deslocou-se para a América do Norte na década de 1940. Além de lecionar nas universidades, disseminou suas teorias sobre a simbologia no contexto acadêmico norte americano. Uma de suas discípulas que deu continuidade aos seus estudos, foi a filósofa Susanne Langer.

A grande preocupação de Cassirer foi de compreender como os símbolos se formam nas diversas áreas da cultura humana, como religião, mito, história, arte e linguagem, e definiu esta capacidade como uma característica inerente à cultura humana. Por esta razão, o filósofo afirmou que “deveríamos definir o homem como um animal “symbolicum”, e não “rationale”<sup>30</sup>. A partir do esforço de

---

<sup>30</sup>Esta máxima de Cassirer remete-nos à afirmação aristotélica de que o homem é “um animal racional e político”. Segundo Cassirer, o homem é essencialmente um “*animale symbolicum*”, na medida em que necessita criar símbolos para consolidar as dimensões físicas e emocionais de sua vida, de modo a atribuir sentidos a ela. Tais sentidos simbólicos estão impregnados da ética e da moral de cada período a que se relacionam.

racionalização e ordenação do mundo, os elementos simbólicos são criados socialmente para intermediar e potencializar crenças, relações, comportamentos e expressões culturais. Como uma ciência fenomenológica, as investigações de Cassirer traziam como base, as experiências cognitivas e sensíveis dos seres humanos, nos contextos sociais onde estavam inseridas.

O crítico de arte Mário Pedrosa encontra nas teorias de Cassirer, uma consistente formulação antropológica e filosófica para explicar a função e o processo de formação e significação dos símbolos na arte. Ao passar pelos estudos da forma pela gramática gestáltica, Pedrosa se depara com uma série de lacunas, uma vez que as leis psicofísicas da gestalt, não davam conta de explicar a dinâmica de construção de símbolos e sentidos. Neste contexto, a filósofa Otília Arantes explica-nos, sobre as pesquisas de Pedrosa:

Já então (1953) o nosso crítico (Pedrosa) está convergindo sempre mais com as teorias de Cassirer sobre a função simbolizadora do espírito. Obrigado a relativizar o objetivismo da gestalt, acaba assim se alinhando também, num certo sentido, ao transcendentalismo das filosofias neokantianas. Portanto, sem renegar de todo suas convicções anteriores, parece vir a compartilhar a posição de Cassirer segundo a qual as leis gestálticas concernem apenas ao curso das representações, mas não tornam inteligíveis “as figuras e as formas originais que produzem em se agenciando, as representações e a unidade de sentido que se estabelece entre elas.” (ARANTES, 1996, p.31)

Ao passar pela gestalt, Pedrosa descobriu um conjunto explicativo para a percepção sistêmica das estruturas da obra de

arte. A Psicologia da forma trouxe-lhe um conhecimento sobre a natureza da forma, sua ordenação formal e forças dinâmicas de estruturação da visão. No entanto, ao avançar em seus estudos, Pedrosa se dá conta que a gestalt não dispunha de elementos suficientes à análise do conteúdo da obra de arte. Se a arte é forma e conteúdo, a gestalt explicava-lhe a forma, e faltava-lhe um esquema esclarecedor sobre o conteúdo. Nesta senda, compreendemos que Pedrosa recorreu aos estudos de Cassirer, justamente por encontrar neste autor, uma estrutura fenomenológica sobre a natureza do conhecimento simbólico. Este esquema explicativo suplantava a discussão objetivismo/subjetivismo e apresentava uma visão muito mais complexa e consolidada sobre as estruturas que compõem as representações humanas.

Cassirer é descrito como um neokantiano, por seguir na epistemologia do conhecimento, considerando o racional e o empírico como partes integrantes do mesmo processo. Na mesma linha de Kant, Cassirer negava o idealismo deixado por Hegel e o cientificismo positivista, que atribuía ao conhecimento científico, o valor absoluto da verdade. Cassirer se apropriou da epistemologia de Kant para as ciências naturais, e as estendeu às ciências do espírito. Dentre as ciências do espírito, situa-se a arte, que teve um salto qualitativo em sua teoria estética, implementado pela simbologia.

Em sua *Filosofia das formas simbólicas*, Cassirer desenvolve uma teoria da ciência que relaciona as formas da linguagem, as estruturas do mito, e as representações simbólicas, como formas de conhecimento. O filósofo escreveu, “Por forma simbólica deve-se entender toda energia da mente através da qual um conteúdo mental de significado está relacionado a um signo concreto e sensível e que lhe é atribuído internamente” (CASSIRER, 1956, p. 175, apud VANDENBERGHE, 2018, p. 160). Com esta definição, o filósofo relaciona a construção de um signo como atividade mental e com experiência sensível. Todo sistema de simbolização nasce de um processo de racionalização de experiências apreendidas da realidade. Todavia, o sentido do símbolo é construído a partir de si mesmo, ou seja, sua própria experiência subjetiva metaforizada. O símbolo é uma metáfora, que para ser compreendida, exige ser analisada no mesmo contexto de tempo e espaço, onde o símbolo foi gerado. De modo geral, pode-se concluir que todo símbolo somente pode ser compreendido dentro da mesma semântica cultural que o criou.

No universo da obra de arte, assinalamos que o processo de construção de significação de uma obra de arte é semelhante ao processo simbólico: o sentido deve ser buscado na própria obra de arte e não fora dele. Caso contrário, o conteúdo atribuído será vazio, inexpressivo e despropositado.

Como um investigador interessado na natureza deste conhecimento estético, Pedrosa encontrou nas teorias do símbolo, um respaldo cognitivo para suas análises artísticas. Neste texto crítico de 1959, Pedrosa entrevê o vocabulário destes estudos:

Em qualquer criação artística,(...) chega-se sempre ao mesmo resultado: uma unidade simbólica com sentido implícito, de ordem sensível ou de ordem imaginária, e que apreendemos de modo intuitivo, isto é, através de uma forma que fatal e simultaneamente fere o nosso aparelho perceptivo e o nosso poder intelectual como toda revelação. (...) Há toda uma hierarquia da realização artística (...). No primeiro degrau ela é mais uma projeção individual, (...) com seu referente bem localizado no complexo psíquico do autor para, no grau derradeiro da autonomia, explicitando enfim a sua essência, ser uma forma simbólica especial em que o símbolo e a coisa, o referente ao fato público, o sentimento e o signo jamais se separam, inextricavelmente entranhados um no outro. (ARANTES, 1996, p. 272)

Pedrosa esclarece-nos neste excerto, o processo de apreensão de uma obra de arte, de maneira análoga à teoria do símbolo: Primeiramente, pela via da intuição assimilamos os elementos sensíveis da obra, que acionam nossa imaginação; neste momento somos co-criadores juntamente com o artista, buscando referências "no complexo psíquico do autor", ou seja, a história contada pelo autor como um ponto de partida, que será completada por nossa percepção. Num segundo momento, passa-se à elaboração de sentido, a partir da análise cognitiva dos símbolos empregados. Neste processo de compreensão da obra de arte presume-se o

acionamento da intuição, da sensibilidade e das emoções. Após esse processo de assimilação intuitivo-afetiva é que se desdobrará a interpretação a partir da razão.

À medida que o crítico incrementa mais conhecimentos ao seu cabedal teórico, mais elaborado e mais denso vai se tornando seu texto crítico. Compreender a essência de suas reflexões requer no mínimo, a noção das teorias que foram influências para o crítico. A assimilação de suas observações exige o conhecimento prévio das linhas de pensamento, com as quais ele dialogou. A leitura e compreensão de seus textos exigem uma mente informada sobre teorias estéticas, e uma imaginação sensível, povoada pela curiosidade indiscriminada.

#### **4 INFLUÊNCIA DE SUSANNE LANGER: A ARTE PELA FILOSOFIA SIMBÓLICA**

Ao interessar-se pelos estudos da simbologia, Pedrosa deparou-se com uma série de autores e linhas de pensamento. A fenomenologia do símbolo lhe foi muito cara, na medida em que lhe apresentou recursos para análise dos componentes subjetivos da obra de arte. Como uma ciência estruturalista que pensava a cultura e arte como sistemas simbólicos de organização do conhecimento humano, a simbologia logo conquistou adeptos em

vários círculos acadêmicos. Uma destas adeptas foi Susanne Langer que encontrou nos conceitos de Cassirer, uma referência para a filosofia da arte. Vale assinalar que tanto os conceitos de Cassirer, quanto os desdobramentos filosóficos levantados por Langer, foram referências importantes para os estudos de Mário Pedrosa.

Neste ínterim, sobretudo no período em que esteve exilado nos EUA na década de 1940, Pedrosa teve acesso a um universo de debates artísticos<sup>31</sup>. Além de ter contato direto com a abstração, pôde acompanhar as discussões levantadas pela filósofa norte americana Susanne Langer (1895-1985), com as obras mais conhecidas, “Filosofia em nova chave” de 1942 e “Sentimento e Forma” de 1953. Pedrosa certamente acompanhou os debates da publicação de 1942, uma vez que retornou ao Brasil somente em 1945.

Como adepta das ideias de Cassirer, a obra da autora é marcada pela discussão do pensamento simbólico como fato inerente à cultura humana. Distinguindo os símbolos da arte e os símbolos empregados na linguagem humana, ela se aproxima da

---

<sup>31</sup>É importante assinalar que neste período muitos intelectuais europeus imigraram para os Estados Unidos por causa da perseguição nazista, fosse por questões ideológicas ou pelo anti-semitismo. Muitos pensadores e artistas deslocaram-se do cenário europeu com destino às cidades norte-americanas. Vale destacar também que entre as décadas de 1940 e 50, o eixo das atenções de produção, circulação e comércio do mercado de arte se deslocou de Paris para Nova York. Mário Pedrosa esteve exilado trabalhando em Nova York, e pode acompanhar as pesquisas, exposições e conferências da intelectualidade imigrante recém chegada, na América.

filosofia de Ludwig Wittgenstein, no tocante aos estudos sobre a filosofia da linguagem. Em palavras gerais, os estudos de Langer refletem sobre os conteúdos dos ‘signos’ e dos ‘símbolos’ e neste sentido a autora “estabelece a distinção entre ‘formas simbólicas discursivas’, onde o modelo é a linguagem propriamente dita, e as ‘formas simbólicas apresentativas’ das quais a arte é um exemplo”<sup>32</sup>. Langer assinalou que a linguagem artística comunica, o que a linguagem verbal não é capaz de expressar.

Em meio a estes debates no contexto norte-americano, Mário Pedrosa interessou-se pelas reflexões filosóficas de Langer sobre o caráter simbólico da arte e sua teoria semântica, pensada como filosofia da arte para a crítica de arte. E a obra *Sentimento e Forma* é o texto que mais diretamente atraiu a atenção do crítico. A própria autora, na introdução de seu livro, esclareceu que:

O que *Sentimento e Forma* propõe-se fazer é especificar os significados das palavras: expressão, criação, símbolo, significação (*import*), intuição, vitalidade, e forma orgânica, de tal modo que possamos entender, em seus termos, a natureza da arte e sua relação com o sentimento,(...). O propósito principal do livro, portanto, pode ser descrito como sendo a construção de uma infraestrutura intelectual para estudos filosóficos, gerais ou detalhados, relacionados com a arte. (LANGER, 2006, p.XIII)

---

<sup>32</sup>A citação faz referência à resenha da obra de Susanne Langer elaborada por Vera Lúcia Felício, publicada na Revista da USP. A resenha diz respeito ao primeiro livro de Langer, “*Filosofia em nova chave*”, mas ressalta ideias norteadoras de toda pesquisa da filósofa. A discussão de Langer busca situar a dimensão simbólica no acesso à compreensão da linguagem artística. Disponível em: [www.revistas.usp.br/discurso/article/download/37748/40475/](http://www.revistas.usp.br/discurso/article/download/37748/40475/).

A autora descreve a proposta de sua obra como uma investigação dos significados literais e simbólicos de léxicos relacionados ao campo das artes. Através das análises dos signos linguísticos, Langer delineou reflexões sobre as questões filosóficas concernentes à epistemologia artística, e sua relação semântica com a acepção simbólica. O curioso é que a filósofa deixa entrever a sua preocupação com a natureza artística, na medida em que ela assume a relação entre racionalização filosófica e sentimentos, como elementos inerentes à discussão artística. Assim como a filosofia opera com a lógica como abstração de conceitos, a arte igualmente lida com a metáfora e a poesia como forma de abstrair a experiência proposta pelo artista, com o objetivo de nos levar a refletir sobre a infra-estrutura da realidade.

A obra de Langer nos traz uma série de palavras e conceitos que encontramos no vocabulário de Mário Pedrosa. E não por acaso, a autora foi uma grande influência no pensamento do crítico, que a citou diversas vezes em suas críticas e estudos. Citação como esta, que traz uma designação bastante emblemática da influência das ideias de Langer:

(...) a obra de arte ‘nos dá formas de imaginação e formas de sentimento inseparavelmente; quer dizer, clarifica e organiza a intuição mesma. E é por isso que tem a força de uma revelação e inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não

manifeste nenhum trabalho intelectual consciente (raciocínio). (AMARAL, 2007, p.15<sup>33</sup>)

Nesta citação de Pedrosa, nota-se diretamente a referência ao trabalho artístico, como um processo produtivo diferenciado. Pedrosa usa vocábulos específicos, tais como imaginação; sentimento e intuição, caros ao texto da autora. A formulação de que a arte é uma forma de pensamento que conjuga a imaginação, os sentimentos e o intelecto foram uma ideia cara à Cassirer, à Langer e, conseqüentemente, à Pedrosa. Estas apreciações teóricas colaboraram para o arcabouço teórico de Pedrosa, e alargaram a compreensão do crítico sobre a ciência estética. Muitas das ideias da filosofia fenomenológica chegaram à Pedrosa via Susanne Langer. Em dada altura da obra Sentimento e forma, quando a filósofa discorre sobre a expressividade da arte, ela discute o conceito de Intuição. Neste momento, Langer traça um paralelo entre o legado conceitual de dois filósofos. Sobre este tema metafísico, ela diz:

A palavra “intuição”, usada no contexto da teoria filosófica da arte, traz naturalmente à mente dois grandes nomes- Bergson e Croce. Mas, se se pensar na intuição nos termos que eles tornaram familiares, soa

---

<sup>33</sup>Neste texto “Problemática da sensibilidade I”, Pedrosa discute a necessidade de considerar as dimensões sensíveis e simbólicas da obra de arte. O crítico aponta que a discussão sobre a sensibilidade envolve um alargamento da compreensão sobre a própria epistemologia da ciência estética: arte é forma e conteúdo sensível. Nos dois artigos “problemática da sensibilidade I” e “problemática da sensibilidade II”, ambos de 1959, Pedrosa visa esclarecer o emprego dos termos “sensibilidade” e “sentimentos” no âmbito da arte. Textos publicados na coletânea organizada por Aracy Amaral na década de 1970. Republicado in: PEDROSA, Mário (org. AMARAL, Aracy) Mundo, Homem, arte em crise. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007)

paradoxal falar-se “intuição intelectual” porque- sejam quais forem as diferenças que suas doutrinas possam mostrar- um ponto em que estão de acordo é na natureza não-intelectual da intuição. (LANGER, 2006, p. 389)

A autora explora o conceito da intuição, a partir do lastro filosófico de Henri Bergson e Benedetto Croce. Dois filósofos contemporâneos à Pedrosa, da primeira metade do século XX. Curioso notar que embora falando de locais distintos, Bergson, francês (1859-1941); Croce, italiano (1866-1952) e Langer, norte americana (1895-1985), todos convergem para o conceito da intuição como essência criadora do conhecimento artístico. À luz da tradição filosófica, poderíamos afirmar que o conceito de intuição teria tomado corpo em Bergson, tendo sido posteriormente retomado por Croce. Langer recebe este legado como influência, e afirma estar mais próxima da noção de Croce que de Bergson:

(...) a intuição, da maneira como Bergson a concebeu, está tão próxima da experiência mística que ela realmente foge à análise filosófica; (...) Croce tem uma noção mais usável, a saber, percepção imediata, que é sempre de uma coisa; (...) Mas aqui o ato de intuição não é, como Bergson o entendia, uma cega “tomada de posse” ou experiência emocional da “realidade”; ela é, para Croce, um ato de percepção pelo qual o conteúdo é formado, o que quer dizer para ele, *convertido em forma*. (LANGER, 2006, p.389)

Ao comentar as diferentes concepções da intuição na criação artística, a própria Susanne declarou que não assumiria a discussão para si, também nós não o faremos. A citação acima exposta foi alocada para elucidar a dinâmica do debate sobre o papel da

intuição na compreensão artística. O que nos interessa aqui é pontuar as influências destes pensadores sob Langer, e assinalar como todas estas ideias chegaram a ser assimiladas pelo nosso crítico Mário Pedrosa.

Além do debate sobre as apreensões de “Intuição” no conhecimento artístico, outra reverberação importante do pensamento de Langer sob Pedrosa, será o caráter sensível da arte. Assim como pontua o título da obra da autora, a obra de arte é ‘sentimento’ e é também ‘forma’. Em outro momento de seu texto, Pedrosa entrevê a alusão à abordagem de Langer:

A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. (AMARAL, 2007, p.15)

Nesta passagem destacamos como a análise de Pedrosa não se restringiu aos conteúdos formais da obra de arte. Ele alargou seu espectro de observação ao assimilar a análise sensível do conteúdo artístico. Assim o crítico descreve um caminho de composição da obra que passa pela forma, pelo objeto, pelo sentimento e pela imaginação, ou seja, o antigo binômio “Forma-conteúdo” traduz a forma, como matéria física do objeto e o conteúdo como sentimento e imaginação. Nesta instância, a obra de arte conjuga uma capacidade de comunicar e exprimir, o que a linguagem verbal

lógica não alcançou dizer. E esta habilidade em potencial da obra de arte somente é possível, porque dialoga diretamente com as vias sensíveis da imaginação de seu espectador. Sem imaginação e sentimento, a obra de arte se reduz a um constructo racional fundamentado somente na cognição, podado da capacidade de alçar outras correlações simbólicas com outros tempos e outros espaços.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS - UM CRÍTICO, MUITAS INFLUÊNCIAS**

A grande preocupação de Pedrosa era compor uma crítica de arte que comunicasse uma interpretação sobre a obra de arte, que dialogasse com a percepção do espectador e ao mesmo tempo animasse sua imaginação. Neste intento, o crítico investigou informações nos diferentes domínios de conhecimento a fim de compreender cada vez mais a fundo, o fenômeno da obra de arte. Ao se interessar pelos estudos da forma na obra de arte, Mário Pedrosa se abre ao universo de investigações sobre a percepção. Nestes ambientes, o crítico assimila os conteúdos teóricos de leituras e estudos para a análise de seu objeto de estudo, a arte.

Na Gestalt, o crítico descobre o funcionamento da percepção visual, as leis de estruturação do objeto de arte. Ao seguir pelos estudos da percepção, o crítico incorporaria ainda os conceitos da simbologia de Ernst Cassirer, como possibilidades de uma leitura

semântica e metafórica do conteúdo da arte. Nesta linha, Pedrosa é influenciado também pelas ideias de Susanne Langer, no contexto em que a obra de arte é permeada pelos sentimentos e emoções em sua constituição estética.

Em sua trajetória de estudos, Pedrosa passou por várias ciências e buscou desenvolver um texto hábil e coeso, abordando diversas vertentes, sem perder a coerência e a fluência da escrita. Muito embora, sua erudição resultasse, por vezes, em uma escrita densa e complexa, seu conteúdo traz uma rica possibilidade de descobertas. Seu texto exige de seus leitores a mesma pluralidade de processos intuitivos, imaginativos e cognitivos, como a arte do qual ele dissertava.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. (Org.) *Mário Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AMARAL, Aracy. (Org.) *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. Scritta Editorial. São Paulo, 1991.

ARANTES, Otília. (Org.) *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética* (vol. 2). São Paulo: Edusp, 1996.

ARANTES, Otília. (Org.) *Mário Pedrosa: Modernidade Cá e Lá* (vol. 4). São Paulo: Edusp, 1995.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1975. Vol 9. p. 4543

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Tradução: Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálise da Percepção artística- Uma introdução à teoria da percepção inconsciente*. Tradução: Irley Franco. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FRACCAROLI, Caetano. *A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico: O problema visto através da Gestalt*. Aula nº 30-Plástica III, Setor de publicações, FAU-USP, 1952.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma*. 9. Ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave*. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: 2006.

MOURA, Marinaide Ramos. O simbólico em Cassirer. *Revista Ideação Online*, Feira de Santana, n.5, p.75-85, jan./jun. 2000. Disponível em: [gepai.yolasite.com/resources/O%20SIMBÓLICO%20EM%20CASSIRER.pdf](http://gepai.yolasite.com/resources/O%20SIMBÓLICO%20EM%20CASSIRER.pdf). Acesso em 02 jul.2019.

PEDROSA, Mário. *Arte Necessidade Vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

VANDENBERGHE, Frédéric. Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernest Cassirer. *Soc. estado*,

Brasília, v. 33, n. 3, pág. 653-674, dezembro de 2018. Disponível em

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922018000300653&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922018000300653&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 02 jul.2019.  
<http://dx.doi.org/10.1590/s0102-6992-201833030001>.

# **SESC GRÁFICO: 70 ANOS DE ARTES GRÁFICAS DO SESC SP - UMA CONSTRUÇÃO DO SESC IMAGINADO PELAS ARTES GRÁFICAS**

Hélcio José de Paula Magalhães<sup>34</sup>

## **INTRODUÇÃO**

Esse estudo<sup>35</sup> resulta da continuidade de minha pesquisa acadêmica, a partir de estudos desenvolvidos na Universidade de São Paulo pelo PROLAM, Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, em meu doutoramento em 2007, em que o foco central das investigações são os Imaginários Urbanos. Desde então, venho me dedicando a esses estudos, integrando um grupo internacional que estuda essa relação, a qual se converte hoje em um novo conceito de Urbanismo Cidadão, por meio da direção do Prof. Dr. Armando Silva, pela Universidad Externado de Colombia. A reflexão que trago aqui, foi desenvolvida, por minha iniciativa, sob orientação do Prof. Armando Silva, com o apoio do

---

<sup>34</sup> Comunicador Social, doutorado pelo Programa de Pós Graduação em Integração da América Latina, PROLAM, Universidade de São Paulo, 2003. Associado à ABCA, Associação Brasileira de Críticos de Arte, à AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte e à ASBRAP, Associação Brasileira de Genealogia e História. E-mail: helciojpmagalhaes@ gmail.com

<sup>35</sup> Relação da instituição por meio de sua estética de comunicação gráfica aqui analisadas em quatro períodos: anos 50, anos 80, passagem do milênio e o momento contemporâneo, afetado pelas transformações sociais, provocadas pela pandemia Covid-19.

Sesc São Paulo. O trabalho contou com uma grande montagem de equipe de colaboradores os quais atuaram em pesquisa de campo, montagem de um arquivo de peças gráficas, entrevistas, análises, discussões, produções de conteúdo, criação e editoração. Uma equipe transdisciplinar formada por técnicos especialistas do Sesc e convidados, provenientes de diversas áreas de formação, tais quais: designers, historiadores, sociólogos, jornalistas, fotógrafos, produtores, pesquisadores, bibliotecários, historiadores, entre outros. O envolvimento dessa equipe foi fundamental para a efetivação de uma investigação tão ambiciosa.

**Fig. 1 – Ilustração Criada por Carla Caffé para o cartão convite de inauguração da Unidade Sesc 24 de Maio**

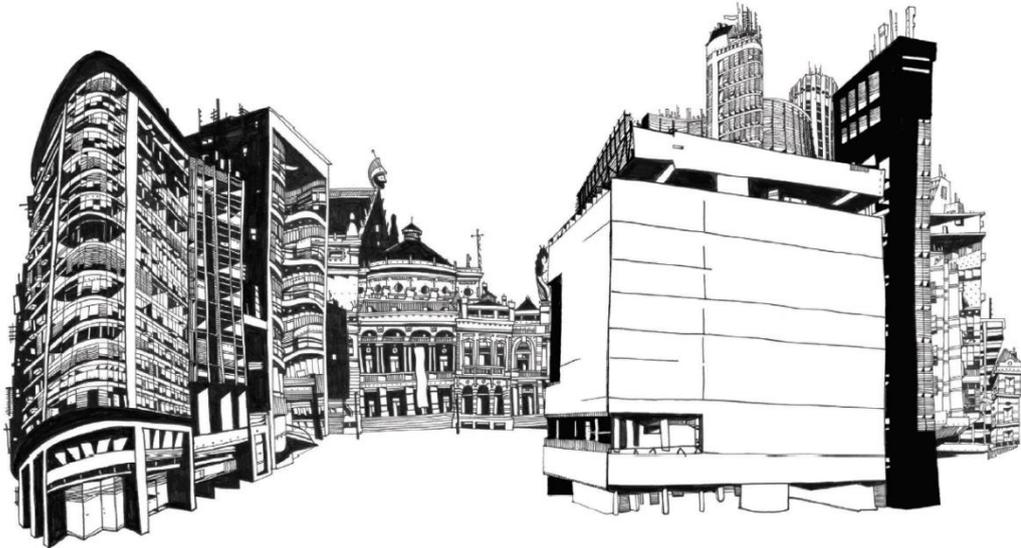


Ilustração de Carla Caffé para a inauguração do Sesc 24 de Maio em 2017.

Fonte: Postal Convite para a inauguração do Sesc 24 de Maio, 2017, s/p.

## 2 IMAGINÁRIOS URBANOS

A ideia inicial para esse trabalho parte da relação entre as teorias dos *imaginários urbanos*<sup>36</sup>— arcabouço teórico desenvolvido pelo Prof. Armando Silva, que vem estudando, apoiado por um grande grupo acadêmico internacional e transdisciplinar, pesquisadores ligados a várias instituições de diferentes países, há quase três décadas sobre a “cidades imaginadas”-; por outro lado, trazemos esse lume dos entendimentos do pensador colombiano, para um mergulho a partir da instituição Sesc São Paulo, pelo recorte de seu material gráfico, em mediações com os públicos ao longo de sua história e de suas transformações e como as marcas das interações das comunicações gráficas estabelecem ao longo do tempo inferência aos cidadãos, a partir dos territórios das Unidades do Sesc, para a construção imaginária das “cidadelas urbanas” – entendendo os centros

---

<sup>36</sup> Imaginário Urbanos é um conceito desenvolvido pelo pesquisador, filósofo e professor colombiano ao longo de numa das pesquisas sobre a constituição e o funcionamento do imaginário em diferentes práticas sócio simbólicas. O trabalho do Prof. Armando partiu das cidades latino-americanas como territorialidade e como cenário. Hoje várias cidades no mundo, inclusive nos EUA e Europa participam dessa investigação. Trata-se de um estudo de natureza comparativa e que procura compreender problemáticas das culturas urbanas latino-americanas através de um olhar interdisciplinar, a partir de ferramentas teóricas e metodológicas da Antropologia, da Psicanálise, da Teoria da Comunicação, da Estética e da História. Ao final se busca compreender como os sentimentos e afetos cidadãos “urbanizam” a urbe. urbanismo ciudadano—y, por tanto, la ciudad real se ve desde la ciudad imaginada. Esa es la tesis central en su libro de revisión de su teoría urbana. *Imaginarios, el asombro social*

culturais e desportivos do Sesc, como territórios urbanos, inerentes às cidades, no estado de São Paulo, o Sesc físico para a construção do Sesc mental, o Sesc Imaginado, por meio da estética – design gráfico.

Para Armando Silva (2014), o mundo real é cada vez mais imaginado e menos físico, o que impõe uma construção mental de urbanização cidadã, por meio de imagens mentais constrói-se uma ideia de cidade, o que afeta diretamente o conceito que temos de territorialidade. As interações sociais e os modos sensíveis de viver e experimentar os territórios produzem a criações arquetípicas desses espaços imaginados.

A condição humana sempre estabeleceu criação mental, ficcional, a partir da experiência real, Armando Silva vem aprofundando o pensamento sobre a influência das tecnologias sobre as dinâmicas entre as camadas do real e do imaginário, pois hoje, não é se quer necessário, estar presencialmente em um lugar para ter a experiência. Ou seja, o mundo contemporâneo tem causado grandes rupturas nos modos de viver e experimentar os espaços das cidades e, por consequência formar imagens mentais.

O momento atual que vivemos, marcado pela pandemia Covid – 19 é um grande exemplo, dessa dinâmica e, inclusive vem afetando os modos de ser e viver a cidadania urbana.

O conceito trabalhado por Armando Silva em *imaginários urbanos* sempre teve grande atenção nesse movimento relacional

entre o real e o mental, para se entender as percepções cidadãs e, nesse sentido o estético ganha ressonância, pois é pelos modos sensíveis que se geram significados, a partir dos territórios vividos, experimentados, aos territórios imaginados.

Nosso recorte, neste trabalho está circunscrito ao estudo das peças gráficas do Sesc ao longo de sua história e, à maneira pela qual tais materiais evocam afetos, os quais contribuem para a construção imaginária do Sesc, em São Paulo.

A centralidade do conceito de *imaginários urbanos* por Armando Silva aqui tratada, se apresenta na separação da territorialidade urbana física para a territorialidade mental, conceitualizada pelo pesquisador como “*Urbanismos Cidadãos*”<sup>37</sup>, – o ponto central da teoria de Armando está nessa relação.

As inscrições e interações com os diversos públicos, por meio do design gráfico é, sem dúvida alguma, um dos instrumentos para se entender essas percepções. A pesquisa, que trouxe à tona a discussão de sete décadas de estética gráfica permite uma visão ao longo do tempo, nas grandes transformações dos modos de se vivenciar as experiências urbanas e, inclusive, no momento contemporâneo, com as novas tecnologias, os novos modos de circulações do pensamento, a partir do design gráfico nas redes, e

---

<sup>37</sup> O Prof. Armando descreve a centralidade de seu trabalho na obra: *Imaginário, el asombro social*. Universidad Externado de Colombia, 2003. Editado em português, pelas Edições Sesc SP: *Imaginários: estranhamentos urbanos*/Armando Silva, 2014.

como essas experiências se transmutam para uma mentalidade cidadã coletiva.

Armando Silva (2014) desenvolve um caminho metodológico para interpretar os imaginários urbanos que são formados a partir da imagem que os cidadãos constroem através da sua interação com a cidade. Essa metodologia segue uma ordem tripartida, baseada na semiótica peirciana<sup>38</sup>:

- 1. A cidade Imaginada:** É construída a partir das representações evocadas sobre a cidade, por seus cidadãos.
- 2. A cidade vista:** É fruto da interação dos seus habitantes com o espaço visual (letreros, *graffiti*, construções, monumentos, arte pública, publicações etc., construções mentais a partir da relação com o objeto real.
- 3. A cidade marcada:** É delimitada a partir de seus territórios, os usos e as funções atribuídas. A expressão simbólica do mundo visto a partir do real.

Neste estudo, procuramos identificar não uma cidade imaginada por seus cidadãos, mas, o Sesc imaginado, por meio de suas diversas unidades, especificamente pela leitura e análise das provocações aos cidadãos (aqui entendidos como aqueles que vivenciam os espaços ofertados pelo Sesc e suas programações em

---

<sup>38</sup> A metodologia é descrita no livro editado no Brasil, pela Editora Perspectiva: *Imaginários Urbanos*, de Armando Silva. Também detalho a metodologia, em minha tese de doutorado: *Imaginários Urbanos da América Latina – São Paulo e Buenos Aires; A Imagem dos Cidadãos e as Revelações das Metrôpolis*, Universidade de São Paulo.

interação virtual por meio das peças gráficas circuladas nas diferentes territorialidades do Sesc ao longo do tempo; ou ainda os ecos da construção imaginada dessa instituição para fora dela mesma, por meio da estética e dos discursos analisados no design gráfico da entidade manifestados para os diversos públicos cidadãos. Com essa estratégia, ok também mantemos a relação metodológica para essa apreensão:

As predicações construídas e circuladas a partir das unidades físicas do Sesc como cidadelas, lidas a partir das peças gráficas – Armando tem trazido à tona o conceito de “urbanismo sem cidade”, justamente pelas várias centralidades dentro das cidades, como territorialidades autônomas. Sob esse primeiro aspecto, os materiais gráficos produzidos, distribuídos e consumidos pelos seus públicos ofertam a possibilidade de se perceber, entender sentir os modos de percepção desses espaços, por uma espécie de “arqueologia” gráfica, a partir do que do casco físico, os espaços para as experiências.

As ‘cidadelas’ marcadas e as especificidades dessas, para os cidadãos, por meio de leituras de discursos e estéticas registradas pelo design, como mediação da acontecência.

O urbanismo cidadão a partir das cidadelas (unidades do Sesc): o conjunto dessas cidadelas em construção de um Sesc imaginado, notadamente pela mediação do design gráfico, aqui estudado.

Toda essa percepção de imaginários neste trabalho está relacionada à maneira pela qual se construiu as inscrições mentais por meio das produções gráficas.

Os registros impressos produzidos pela instituição Sesc São Paulo, ao longo do tempo guardam narrativas sobre a expressão de sentimentos humanos e de projeções imaginárias. A obra do estudo original foi dividida em sete décadas representadas por expressões gráficas significativas, das várias unidades/cidadelas, em mediações das ações da instituição para o cumprimento de seus objetivos, a melhoria da qualidade de vida das pessoas, por meio da educação informal. Para este artigo selecionamos quatro momentos significativos: os anos cinquenta, representado pelas iniciativas do início da instituição, criada em 1946; os anos 80 marcados por grande câmbios nas relações a partir da adoção de grandes centros culturais e desportivos; o momento da virada do milênio, e o período atual, marcado por grandes transformações sociais e culturais pela questão do impacto de saúde, na sociedade.

É curioso que o termo cidadela, aqui referido, já havia sido usado, no Sesc, ainda nos anos de 1980. Quando se desenhava o projeto do Sesc Pompeia, técnicos da instituição, em interação com a arquiteta Lina Bo Bardi<sup>39</sup> trouxeram a ideia daquela antiga

---

<sup>39</sup> *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. Livro organizado pelos arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz. Edições Sesc São Paulo, 2013. Achillina Bo (1914-1992), mais conhecida como Lina Bo Bardi, foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira. É conhecida por ter projetado o Museu de Arte de São Paulo e o Sesc Pompeia,

fábrica que se transformava em um grande centro de lazer, o apelido carinhoso de “cidadela da liberdade”. Esse mesmo termo, tem sido empregado por Armando Silva<sup>40</sup> para estudar urbanismo deslocado de cidade, mas com a referência de recortes de territorialidades, em suas atuais reflexões sobre o fenômeno da criação mental, as cidades imaginadas, no conceito de urbanismo sem cidade.

Eu me vinculo ao grupo de investigação internacional dirigido por Armando Silva, desde os anos de 1990, quando desenvolvia minhas pesquisas de mestrado, na ECA, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e, me integrei a esse grupo, nos estudos de São Paulo Imaginada, que foi coordenada localmente pela Prof. Lisbeth Rebollo, a partir daí, o estudo de imaginários urbanos ocupou grande parte de meu interesse acadêmico, inclusive o meu doutorado e vários outros estudos e atividades internacionais, relacionados ao grupo dirigido por Armando Silva.

O projeto dessa pesquisa se desenvolveu, em interações entre São Paulo e Bogotá, em diferentes momentos acompanhados de

---

entre outros. Lina foi casada com o crítico de arte e diretor do MASP SP Pietro Maria Bardi.

<sup>40</sup> *Atmosferas Urbanas: Grafite, Arte Pública, Nichos Estéticos*. Livro de Armando Silva, Edições Sesc São Paulo, 2014. Referência nos estudos de Comunicação e Semiótica, a obra de Armando Silva é transdisciplinar, relacionando-se com estudos sobre arte, sociologia da comunicação, cultura, psicanálise, entre outras. Neste ‘Atmosferas urbanas’, o autor discute as representações visuais presentes nas cidades contemporâneas, com ênfase no grafite e seus desdobramentos face à arte pública e aos nichos estéticos. Para Silva, os pensamentos e desejos individuais formam redes que criam tramas em cenários virtuais, expressão não só dos lugares geográficos, mas da atmosfera que envolve os cidadãos, constituindo os imaginários coletivos e a cultura urbana.

várias discussões com meu orientador, em meus estudos de pós doutorado, o Prof. Armando Silva, a partir dessa dobra nas pesquisas dos imaginários urbanos. O Sesc, instituição a qual pertencço há vinte anos e exerço a gestão das artes gráficas, desde 2016 completava seus 70 anos de existência. A potência de sua comunicação gráfica, sensível aos diálogos com os públicos e com a cidade ofertavam uma grande possibilidade referencial para entender esse percurso e os “fantasmas urbanos”, termo empregado na teoria de Armando Silva como uma grande nebulosa de afetos que permeia os cidadãos e cria os sentidos urbanos.

As unidades do Sesc, localizadas na cidade de São Paulo, no interior do estado e no litoral, correspondem às cidadelas, como territorialidades– casco físico – e a partir da experimentação e das inúmeras relações e interrelações ocorridas, vivenciadas nesses espaços, surgem as cidadelas mentais como se refere o Prof. Armando ao apontar para o urbanismo deslocado de cidades – “urbanismo cidadão” -, ou seja, o Sesc mentalizado, um duplo do real físico, para um real mental de natureza coletiva.

A execução da proposta começou a tomar corpo, com uma reunião preliminar entre mim e Marta Raquel Colabone, gestora do Centro de Memórias do Sesc, a qual guarda o acervo histórico de artes gráficas da instituição, quem franqueou esse acervo, assim como sua equipe que se agregou a essa empreitada.

Convidamos o professor e pesquisador gráfico, Prof. Chico Homem de Mello<sup>41</sup> a tomar parte da proposta, quem imediatamente aceitou esse desafio. Chico passou a coordenar, nesse trabalho, a pesquisa do acervo do Centro de Memórias do Sesc e em pesquisa de campo, em diálogo conosco e com técnicos locais, produtores, fotógrafos, juntamente com a equipe técnica da gerência de Artes Gráficas da Instituição, para levantar, colher, selecionar, editar, e tratar as imagens gráficas que representas- sem sete décadas da instituição. Os materiais gráficos selecionados passavam a integrar um ‘arquivo urbano’ – um termo utilizado na metodologia dos imaginários urbanos e que fundamentam a construção de um arquivo imaterial.

Para Armando Silva, o conceito de arquivo<sup>42</sup> imaterial é uma chave importante para os estudos dos imaginários urbanos; é por

---

<sup>41</sup> Chico Homem de Melo é designer e professor de programação visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde graduou-se em arquitetura e fez o mestrado e o doutorado. É sócio da Homem de Melo & Troia Design, escritório dedicado a projetos relacionados à educação e à cultura. Publicou os livros: *Os desafios do designer* (Rosari, 2003) e *Signofobia* (Rosari, 2005). É organizador dos livros *O Design Gráfico Brasileiro: anos 60* (Cosac Naify, 2006) e *Linha do tempo do design gráfico no Brasil* (Cosac Naify, 2012).

<sup>42</sup> *Imaginários - Estranhamentos urbanos* - Livro de Armando Silva, editado pelas Edições Sesc SP, 2013. As vivências subjetivas nas cidades, associadas aos chamados imaginários urbanos, são o objeto deste estudo, que dá continuidade a pesquisas anteriores empreendidas pelo autor sobre o tema. Reportando-se à semiótica, à psicanálise, à arte e à estética, Armando Silva discute as relações da sociedade com as cidades, considerando o modo como as pessoas se relacionam com os espaços, a forma como as cidades são imaginadas e representadas, sob a dimensão estética, e vinculando-se ao universo da cultura urbana. Silva destaca a relação entre imaginários e arquivos, entendendo este último em um sentido amplo a envolver arte de rua, álbuns de família e vitrines, entre outros. Por fim, o livro traz a metodologia utilizada no projeto Imaginários Urbanos, realizado em 25 cidades ao redor do mundo e que serve de inspiração a este trabalho.

meio dele que o pesquisador atribui um valor a “arquivo” – arquivos que servem à pesquisa dos imaginários: uma grande coletânea de imagens gráficas carregadas de sentidos urbanos que guardam as referências nas cidadelas, ou nas territorialidades aqui estudadas e como tais articulações se davam, pelo Sesc aos cidadãos, pela estética gráfica. Muitas dessas imagens vieram do próprio acervo de Chico Homem de Melo, - que é um grande colecionador de artes gráficas brasileira -, algumas delas foram garimpadas, pelo próprio Chico em Sebos físicos e virtuais. Ele ainda assina o design gráfico do livro tese e apresenta um texto crítico: *A Ponta do Iceberg*, um dos desdobramentos dessa pesquisa.

A equipe da GEATG- Gerência de Artes Gráficas do Sesc São Paulo, composta por: Lourdes Teixeira, Daniel Marcos Silva, Eliane Nunes, Erica Dias, Rogério Ianelli e Roberta Alves – todos atuaram conjuntamente conosco, em pesquisas, levantamentos de pessoas a serem entrevistadas, produção e editoração do material. Foram convidados ainda os jornalistas Caco de Paula e Isabella Mateus, a produtora Lorena Monteiro e o produtor gráfico Felipe Caetano, responsável pelo restauro e tratamento das imagens.

A equipe do Sesc Memórias, principalmente com Beth Brasileiro, Sérgio Silva Marcio Kawano, Fabrício Ribeiro e Letícia Valle. Foram grandes facilitadores à pesquisa do acervo, além de

grandes contribuições para as identificações e histórias reservadas aos materiais que passaram a fazer parte desse arquivo.

A problemática da pesquisa nasceu a partir de reflexões teóricas dos imaginários urbanos, relacionados à produção gráfica do Sesc e tratado como reportagem, com entrevistas que subsidiaram a pesquisa feitas com os entrevistados: Glaucia Amaral, Eron Silva, Henrique Pita, Erivelto Busto Garcia, Paulo Martins, André Helmeister e Saulo Garroux, inclui também a entrevista do Prof. Danilo Santos de Miranda, Diretor Regional do Sesc no Estado de São Paulo, realizada pelo Centro de Produção Audiovisual do Sesc SP.

A organização das leituras desses materiais foi ainda dividida em três grupos temáticos: *design* da Identidade, as operações para a construção da autoimagem da instituição; *design* editorial, obras essas que permitem uma ampla leitura das interações das atividades da instituição com seus públicos, ou seja a vós da instituição; e ainda outras que pretende prestar contas de suas ações; como ainda referência o no acompanhamento do espírito do tempo, as diversas formas de aplicações, inclusive as aderências à quarta revolução industrial, com o aplicativo Sesc e a plataforma digital; e o design de difusão em ações de democratização de acessos.

Para este artigo, resolvi trazer alguns dos exemplos dessas obras gráficas e analisá-las a partir da teoria de *Imaginários Urbanos* proposta pelo Dr. Silva. Ainda para além de imagens

gráficas históricas do Sesc, trago também algumas produzidas nesse momento, em que vivemos grandes alterações nos modos de ser e viver as cidades e, nesse caso – a experiência ofertada pelo Sesc, em momento de pandemia, ou seja como os efeitos provocados pela pandemia COVID -19 têm atuado no imaginário e permitido uma outra forma de viver o Sesc e suas ações, em quarentena e distanciamento social, em análise de algumas peças gráficas criadas nesse momento.

Fig. 2 – O Sesc em Marcha 1949, dezembro Periódico mensal 26 x 36 cm; 12 p. Design: Autoria não identificada



Fonte: MAGALHÃES (2020, s/p.).

O jornal *Sesc em Marcha*, a primeira publicação da instituição, apresenta-se com uma influência positivista, guarda aspectos correntes no imaginário e na cultura da época, bastante

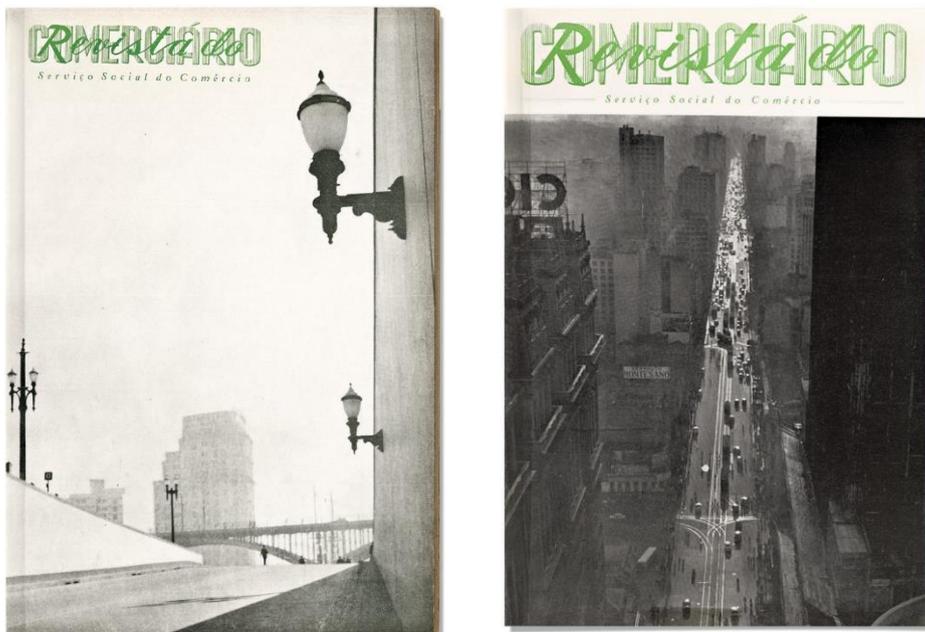
marcada pelo pós guerra. Seu cabeçalho destaca o desenho da primeira logomarca da instituição à esquerda, criado com o bastão caduceu, relacionado simbolicamente tanto aos serviços de saúde, quanto aos do comércio. A significação mítica que relaciona o bastão de caduceu ao Mercúrio, filho de Júpiter e de Maia, imprime nesse logotipo a inter-relação entre o comércio e o assistencialismo (MAGALHÃES, 2020).

Hermes para os gregos ou Mercúrio para os romanos, representa intérprete ou mensageiro. Segundo a mitologia, Mercúrio logo ao nascer, revelou extraordinária inteligência. Conseguiu sair do berço e foi para Tessália onde roubou parte do rebanho guardado por Apolo e, após esconder o gado numa caverna, voltou para o berço como se nada tivesse acontecido. Quando Apolo descobriu o roubo, conduziu Mercúrio diante de Júpiter que o obrigou a devolver os animais. No entanto, Apolo, encantado com o som da lira que Mercúrio tinha inventado, a partir de um casco de tartaruga, deu-lhe em troca, o gado e o caduceu. Júpiter, surpreso com a vivacidade e inteligência do filho, fez dele seu mensageiro e o colocou a serviço de Plutão, Deus das profundezas subterrâneas, os infernos, de onde reinava sobre os mortos. Uma das tarefas de Mercúrio era conduzir os mortos ao reino de Plutão. Esta é a origem do costume de, na Antiguidade, os homens que procuravam os feridos e os mortos nos campos de batalha levarem o caduceu, semelhante à bandeira branca ou à bandeira da cruz

vermelha, nos conflitos mais recentes. Surgiu daí o fato de ser o caduceu o símbolo de serviços de saúde de algumas forças armadas mundiais, corrente no período da segunda grande guerra (MAGALHÃES, 2020).

Ao lado direito do cabeçalho da publicação, o nome do periódico: *Em Marcha* – outra relação estreitamente ligada ao imaginário do pós guerra (MAGALHÃES, 2020). Entre o logotipo e o nome do jornal, a assinatura da instituição *O SESC* com uma tipografia alongada que se impõe por sua altura, essas três referencias simbólicas denotam masculinidade, força, poder e ação. E ainda denotam a instituição, um substantivo feminino, como substantivo do gênero masculino: o Sesc.

**Fig. 3 - Revista do Comercário**  
1956, março, ano 1, n. 2 1956, março, ano 1, n. 3  
Periódico mensal 18 x 26,5 cm; 16 p. Design: Autoria não identificada



Fonte: MAGALHÃES, 2020 (s/p.)

As duas capas da *Revista do Comerciário* que selecionamos para esse trabalho rompem com o modelo anterior e reiteram o imaginário de modernidade, ao mesmo tempo em que evidenciam as grandes e profundas transformações na sociedade paulista, notadamente com as imagens consagradas no imaginário paulistano, de uma São Paulo Imaginada. O aspecto da metrópole que não para de crescer é imediatamente identificada na fotografia de capa da revista ano I n. 2. A fotografia revela à sua esquerda, o edifício mais imponente da cidade, naquele período: O Martinelli, no início da Avenida São João, percebe-se à cima dele um imponente luminoso publicitário parcialmente visível pelas letras C e I, uma propaganda do vermut Cinar, que ocupava um dos espaços mais destacados da cidade. Do lado oposto, em um prédio na esquina da Av. São João com a Rua Formosa – Vale do Anhangabaú – pode-se ler outro anúncio de bebida, concorrente ao assentado sob o Martinelli, Vermute Montesano. Essa relação entre disputa de espaço para propaganda das duas concorrentes na cidade, uma em frente à outra, denotam, de imediato, a rivalidade entre as duas importantes marcas de bebida, na época, como se enfrentassem e se desafiassem, uma de frente à outra. O curioso é que fiquei bastante emocionado ao me deparar com essa revista, no Centro de Memória do Sesc, pois o Vermute Montesano era produzido por meu tio avô, Antônio Montesano. A fotografia ainda revela avenida São João, naquele momento, uma presente marca do

imaginário da cidade de São Paulo. Cercada pelos edifícios gigantes, imagem que reitera uma cidade gigante (MAGALHÃES, 2020).

A outra capa, aqui apresentada, da *Revista do Comerciário* (MAGALHÃES, 2020) apresenta uma imagem esteticamente muito bem construída, evidenciando o Vale do Anhangabaú, sob o ponto de tomada, da via subterrânea, carinhosamente apelidada pelos cidadãos de São Paulo, como o buraco do Ademar<sup>43</sup>. O ponto de tomada ascendente reitera a cidade grande, cortada pelo viaduto Santa Ifigênia. A composição minimalista destaca ainda as luminárias características da cidade de São Paulo, daquele período, que ainda podem ser vistas no centro de São Paulo. Envolta em uma névoa, a imagem refere-se a outro símbolo no imaginário paulistano: a cidade da garoa<sup>44</sup>. É interessante relacionar esse imaginário paulistano, colado à imagem do Sesc, como a instituição que acompanha o crescimento e o desenvolvimento da metrópole que não para de crescer.

---

<sup>43</sup> O Buraco do Ademar [era o nome popular [3] da passagem em desnível subterrânea no Vale do Anhangabaú, na altura da Praça do Correio, sob a Avenida São João, em, em São Paulo. Embora tenha sido projetada em 1930, por Francisco Prestes Maia a obra só foi construída entre outubro de 1948 e setembro de 1950, na gestão do governador Ademar Pereira de Barros, o que motivou o apelido popular.

<sup>44</sup> São Paulo da Garoa, ‘apelido’ dado à cidade pelos seus cidadãos, motivado pelas drásticas variações de temperatura. Durante o período das estações de transição (primavera e outono), as garoas – chuvas com partículas mais finas de água – são mais frequentes. No entanto, devido ao crescimento urbano e as modificações causadas pelo homem, as garoas não são tão recorrentes, pois a baixa umidade e dificuldade de circulação do vento prejudicam a formação do fenômeno.

Vale do Anhangabaú, ícone da cidade de São Paulo foi reconhecido e endossado como uma das referências do imaginário paulistano, na pesquisa São Paulo Imaginada, que foi coordenada, em São Paulo pela Profa. Lisbeth Rebollo, dirigida internacionalmente pelo Prof. Armando Silva, da qual eu participei na curadoria iconográfica. A pesquisa São Paulo Imaginada, produzida justamente na passagem do milênio, em parceria entre a Universidad Nacional de Colombia e o PROLAM, da Universidade de São Paulo e, o Convênio Andres Bello. Esse trabalho foi editado no livro São Paulo Imaginado, do qual a imagem de capa foi justamente uma fotografia, feita por mim, no Vale do Anhangabaú. Uma cidade cercada por grandes edifícios que engolem as pessoas.

O acervo de imagens de representações gráficas produzidas pelo Sesc São Paulo e guardado em um arquivo de memória – as memórias da instituição, chamado pela entidade de Sesc Memórias -, é extremamente rico para nos debruçarmos em análise do conceito proposto pelo Prof. Armando Silva (2014) de *Urbanismo Cidadão* – os imaginários eclodem pela estética e essa instituição vem atuando de forma consistente a cidade de São Paulo, no litoral e no interior do estado por meio da promoção das pessoas, pelo viés da cultura, da saúde e dos diversos segmentos, em amplos diálogos com a educação informal e cidadania. Por limite de espaço temos aqui que selecionar algumas dessas imagens para continuar essa reflexão.

### 3 CARTAZ DE ABERTURA DO SESC POMPEIA

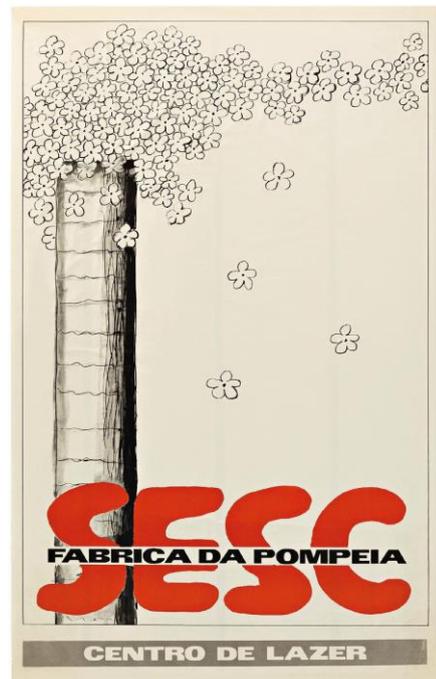
**Fig. 4 – Fábrica de tambores transformada em fábrica do Bem Viver**



Fonte: VANIER; FERRAZ (2013, s/p.)

O Cartaz de inauguração da Unidade trazia a imagem de uma chaminé que emitia flores em vez de gases

**Fig. 5 - Cartaz de abertura do Sesc Fábrica da Pompeia, 1982. Design e ilustração: Lina Bo Bardi**



Fonte: ACERVO SESC MEMÓRIAS: BARDI (1982, s/p.)

O cartaz, de autoria de Lina Bo Bardi, sintetizou essa ideia de uma fábrica de cultura

Em 1982, o Sesc de São Paulo entrega à cidade a Unidade de Pompeia, na zona oeste de São Paulo. Uma edificação fabril, que abrigou uma antiga fábrica de tambores e depois uma fábrica de geladeira, recebeu uma proposta arquitetônica que relacionava a história do bairro de Pompéia, na memória paulistana, marcada pela indústria. A proposta transformava uma fábrica em um espaço voltado à cultura, saúde e lazer: uma fábrica de emoção, de arte de alegria e qualidade de vida. Pela arquitetura de Lina Bo Bardi, o imaginário da cidade juntava a funcionalidade fabril a uma usina de sonhos: O Sesc Pompeia (VANIÉR; FERRAZ, 2013).

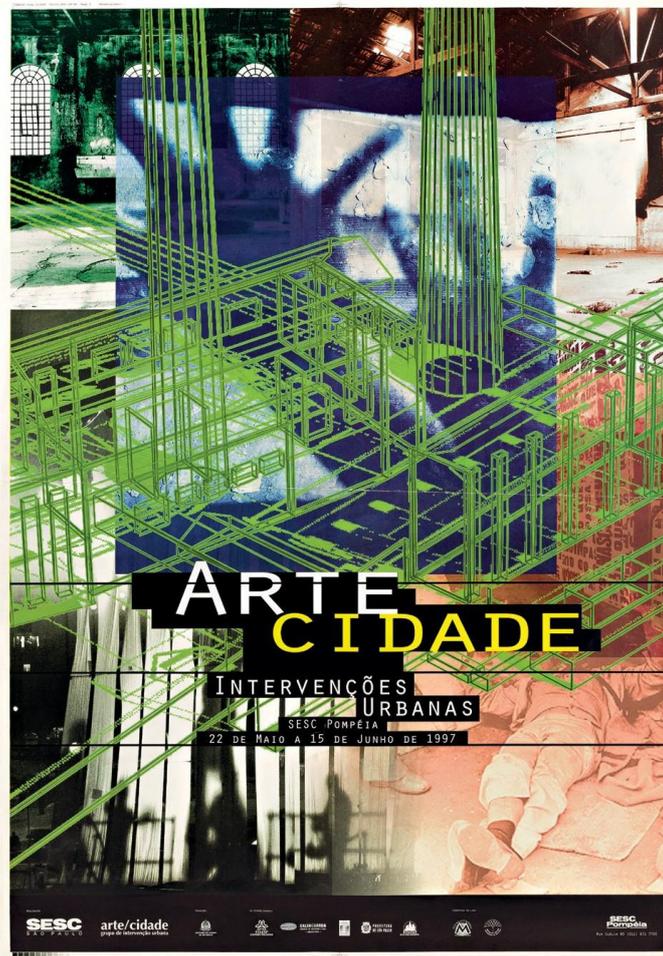
Uma imponente chaminé, símbolo fabril, emitindo flores na cidade a marca SESC estampada em vermelho em uma tipografia modulada cortada pela inscrição Fábrica da Pompeia e o subtítulo Centro de lazer. O Vermelho da tipografia apresenta a referência pulsante do amor, da emoção, em contraste com a chaminé cinza. Esse cartaz retrata o imaginário que permanece naquela Unidade, uma cidadela da liberdade, como chamou Lina Bo Bardi. O vermelho na logomarca também traz a identificação do trabalhador que agora se apropria da fábrica, como o seu espaço de lazer, de ócio produtivo, de fruição do bem viver.

Outra obra gráfica que trazemos aqui para análise, retirada na passagem do milênio: *Arte/Cidade: Cruzamento de metrópole e arte contemporânea*.

*Arte/Cidade* foi uma proposta ambiciosa, realizada em quatro edições, de 1994 a 2002. Em cada uma das edições a curadoria em que

se engajou o Sesc juntou renomados artistas e arquitetos brasileiros e internacionais. Esse é um dos exemplos de ações da instituição dentro e fora de seus muros, envolvendo a cidade e contribuindo para que, por meio da estética se solidifique a compreensão do papel de cidadania e aos imaginários sociais.

**Fig. 6 - Cartaz Arte/Cidade — Intervenções Urbanas,1997 Design: Ricardo Ribenboim, Rodney Schunck**



Fonte: SHUNCK (1997, Cartaz, s/p.)

## 4 ARTE/CIDADE: CRUZAMENTO DE METRÓPOLE E ARTE CONTEMPORÂNEA

Reunindo artistas e arquitetos, internacionais e brasileiros, voltados para situações urbanas complexas, o projeto visa desenvolver repertório \_ técnico, estético e institucional \_ para práticas artísticas e urbanísticas não convencionais. No momento em que se processa a inserção do Brasil no sistema econômico e cultural globalizado, Arte/Cidade pretende discutir os processos de reestruturação urbana e os dispositivos institucionais da produção cultural. Trata-se de, no cenário vigente da administração das cidades e da cultura, dominado por operações corporativas e institucionais de grande poder econômico e político, criar práticas urbanas e artísticas.

Os projetos de Arte/Cidade indicam abordagens alternativas para a megacidade, baseadas na ativação dos espaços degradados e marginalizados, as quais propuseram detectar e provocar o surgimento de novas condições urbanas e, envolver seus agentes para intervir em processos urbanos e complexos, pela estética.

O primeiro bloco – *Cidade sem janelas*, realizado em 1994, ocupou o antigo Matadouro Municipal da cidade de São Paulo, na Vila Mariana. O espaço recebeu artistas que dialogaram com a matéria, a inércia o peso das coisas.

A cidade e seus fluxos, que ocupou o topo de três edifícios na região central de São Paulo, uma área urbana complexa ocupou três

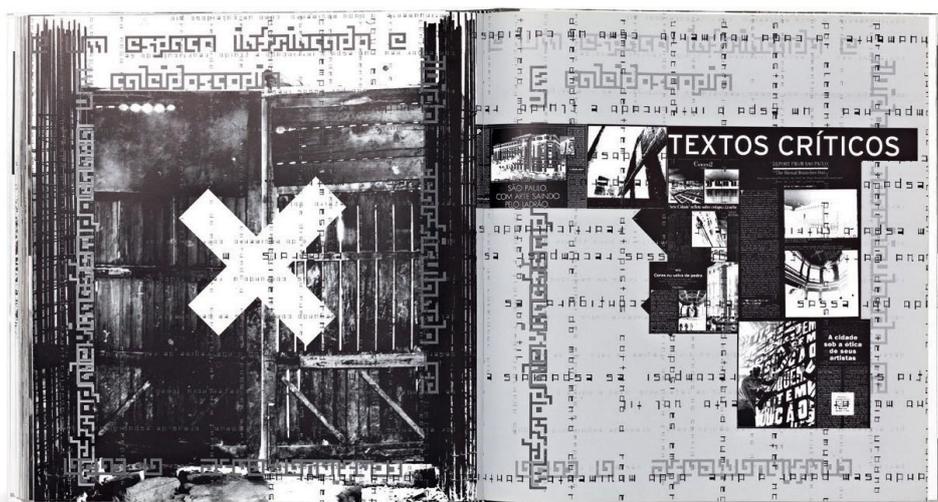
edifícios com obras que investiram no movimento, na luz, na leveza, em contraste com a escala desproporcional do lugar.

**Fig. 7 - Livro: Intervenções Urbanas: Arte/Cidade, 2002, PEIXOTO, Nelson Brissac**



Fonte: Projeto gráfico original: Ricardo Ohtake, Ligia Pedra, Monica Pasinato; capa: Sidney Itto  
(PEIXOTO, 2002, s/p.)

**Fig. 8 - Projeto gráfico original: Ricardo Ohtake, Ligia Pedra, Monica Pasinato; capa: Sidney Itto**



Fonte: Projeto gráfico original: Ricardo Ohtake, Ligia Pedra, Monica Pasinato; capa: Sidney Itto  
(PEIXOTO, 2002, s/p.)

Em *A cidade e suas histórias*, realizado em 1997, a partir de uma importante estação de trens da cidade, a Estação da Luz e sua confluência com um trecho ferroviário que atravessa os locais significativos, no período fabril da cidade de São Paulo: silos do antigo Moinho Central, galpões fabris, chaminés e ruínas das antigas Indústrias Matarazzo. Um trem percorria esses espaços levando o público a visitar áreas normalmente inacessíveis e deslocadas da rotina da metrópole, em mergulho da história e da memória da cidade.

*Arte/Cidade - Zona Leste* ocorreu em 2002, numa área de cerca de 10 km<sup>2</sup>, na região leste de São Paulo. Palco da imigração e da primeira industrialização da cidade. Um dos importantes cenários foi o antigo prédio do Moinho Santista, que foi adquirido pelo Sesc e hoje é a Unidade Belenzinho.

Os materiais gráficos que representaram essas atividades, foram compostos a partir de grandes discussões e câmbios tecnológicos gráficos da época. Montagem em *layers*, em diálogo com sobreposições manuais e tecnologia gráfica por softwares que influenciaram as artes gráficas naquele momento. As imagens da cidade marginal, dos trilhos, das ruínas enfatizam as memórias e os imaginários urbanos. As sobreposições de imagens revelaram, as camadas imaginárias da urbanidade que se materializaram imgeticamente como fantasmas que permeiam as sensações urbanas. A interferência na antiga fábrica do Moinho Santista, no bairro do Belenzinho que foi adquirido pelo Sesc e mais tarde transformado em um grande centro Cultural e desportivo. Em um primeiro momento, por

meio de ocupação provisória e intervenções artísticas e culturais, foi até apelidado de Sesc bem longinho, no imaginário urbano, a deslocalização da centralidade do Sesc. Hoje, carinhosamente o imaginário reconquistou esse espaço chamado pela população que o frequenta de Sesc Belezinho!

**Fig. 9 - Programa Mesa Brasil – Cuide da Sua Saúde e da Família, 2020**



Fonte: Programa Mesa Brasil – Cuide da Sua Saúde e da Família, 2020 (MAGALHÃES, 2020, s/p.)

**Fig. 10 - tecido solidário – saúde, educação e geração de renda, 2020**



Fonte: Tecido solidário – saúde, educação e geração de renda, 2020 (MAGALHÃES, 2020, s/p.)

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para finalizar esse artigo, trago um pouco da reflexão em artes gráficas da instituição nesse momento que hoje vivemos; a pandemia Covid- 19 obrigou o mundo a se reorganizar para se defender da terrível doença que tem impactado o mundo. Com o Sesc não seria diferente. A instituição paulista que antes da pandemia atendia uma média de 700.000 pessoas por semana, fechou suas portas, abraçando a estratégia

da quarentena e do distanciamento social no sentido do cuidado com o outro. A dinâmica de sua programação incentivou o *programa Mesa Brasil* em doações de gêneros alimentícios e utensílios necessários à saúde, a instituições. E outra ação chamada *Tecido Solidário*, em que a instituição se engajou na produção de máscaras artesanais, para proteção em prevenção à saúde durante o processo vivido pela pandemia Covid-19. A proposta envolveu comunidades que participaram de oficinas para construção dessas máscaras e a entidade comprou a produção dessas comunidades que sofriam por falta de renda. Esse exemplo ajudou a produção de renda junto populações da periferia da cidade vivendo a exclusão e, a produção foi doada para entidades que necessitavam desses materiais para a proteção das pessoas. Duas ações que geraram grande ação e repercussão por meio do Sesc e, seus materiais gráficos apoiados em comunicação para a saúde e educação impõem as relações de diálogos com a população impactadas pelo sentimento de medo. Essas peças gráficas atuam para transformar o sentimento de medo em sentimento de pertencimento e cidadania.

A influência de uma fantasmagoria em torno da pandemia provocou grande atmosfera de medo, ao mesmo tempo a necessidade de proteção. Os materiais gráficos criados pelo Sesc para as ações da instituição foram pensados no sentido de dar acolhimento e segurança às pessoas, em contraposição ao medo. As Unidades destacaram, por meio das artes gráficas todos os cuidados para a proteção dos cidadãos, ao mesmo tempo em que incentivaram a comunicação para educação e de

cidadania promovendo multiplicadores responsáveis para a utilização dos equipamentos urbanos.

## REFERÊNCIAS

MAGALHÃES, Hélcio José de Paula. O SESC nos Imaginários Sociais: 70 Anos de Artes Gráficas no Sesc. *In: Sesc Gráfico: equipe de designers do SESC São Paulo e Chico Homem de Mello, 2020. Cap. 22, p. 26-27, 75; 124-125.*

MAGALHÃES, Hélcio José de Paula. São Paulo Imaginada e seus Mapas Mentais, *In: SILVA, Armando: Cidades Imaginadas Iberoamericanas – Catálogo de exposição, curadoria Lisbeth Rebollo Gonçalves Mac/USP, São Paulo, 2010. p. 83-92.*

PEIXOTO, Nelson Brisac. *Arte Cidade Intervenções Urbanas. 2ª ed. São Paulo: Edições SESC e SENAC, 2002. Capa.*

SCHNCK, Ricardo Rodney Ribenboim. *Cartaz Arte/Cidade — Intervenções Urbanas, 1997.*

SILVA, Armando. *Atmosferas Urbanas: Grafite, Arte Pública, Nichos Estéticos. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.*

SILVA, Armando. *Imaginário, el asombro social. Universidad Externado de Colombia, 2003. São Paulo: Edições Sesc SP, 2014.*

SILVA, Armando. *Imaginários Urbano: Perspectiva, 2001. São Paulo: Edições Sesc SP, 2014. p.15-18*

VANIER, André; FERRAZ, Marcelo. *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.*

## O DISCURSO ESTÉTICO POLÍTICO DE IVAN NOGALES NO “ASALTO POÉTICO”, “EL MAYO DE LA PAZ”

Iara Machado <sup>45</sup>

*Un grano de poesía es  
suficiente para perfumar un  
siglo entero*

(José Martí)

O *Asalto Poético* foi o nome dado ao evento de abertura do *I Congresso de Cultura Viva Comunitária da América Latina*, realizado em 17 maio de 2013, organizado pelo artista e sociólogo Ivan Nogales. Veiculado por várias mídias como *Él Mayo de La Paz*, em analogia ao maio de 68, neste dia um fantasma vestido de palhaço voltou a percorrer a América Latina : “é o fantasma da Cultura Viva Comunitária, transformando, celebrando e transitando o caminho da descolonização dos corpos em uma nova sociedade mais justa, mais humana” (NOGALES, 2013, s/p.).

O “fantasma é um dos tempos do tempo, como definido pelo pensamento maya” (GALEANO, 2013, p. 279); também pode ser

---

<sup>45</sup> Doutora pelo Programa de Integração da América Latina, mestre em Estética e História da Arte (ambos pela USP), com bacharelado em Antropologia pela UNICAMP. Seu campo de pesquisa é o da crítica cultural com foco nos processos de descolonização da cultura. E-mail: machadoyara@yahoo.com.br

interpretado como figura que volta e meia volta para redimir os povos de suas lutas inglórias. Nesta perspectiva inaugurava-se o I Congresso de Cultura Viva Comunitária, que por meio de um gesto ritual, o “*Asalto Poético*”, e a força de sua magnitude simbólica, selava, assim, o Movimento Cultura Viva Comunitária da América Latina.

O gesto ritual do Asalto Poético consistiu em uma caminhada de El Alto<sup>46</sup> à La Paz feita por jovens, velhos e crianças que, cantando e dançando, em meio a flautas peruanas, bandas argentinas e chilenas, batuques brasileiros, máscaras mexicanas, e as mais diversas expressões dos povos de “*Nuestra América*”, exaltavam a esperança e o agradecimento pela vida - *jallalla Latinoamerica ! jallalla culturas vivas comunitárias!*

Tratava-se das “caravanas por La Paz”, que traziam grupos de teatro, dança música, artes visuais, agentes de cultura, e os mais diversos intelectuais de todo continentes latino-americano para participar do *I Congresso de Cultura Viva Comunitária em La Paz*, na Bolívia. Eram “índios”, negros, e brancos – afroameríndios – que

---

<sup>46</sup> El Alto é uma cidade pertencente ao Departamento Autônomo de La Paz, no oeste da Bolívia a uma altitude de 4.000 m no planalto e na Região Metropolitana de La Paz, a noroeste de La Paz, com a qual forma o maior aglomerado urbano do país.

caminhavam entre *happinings*<sup>47</sup>, *performances*<sup>48</sup> e intervenções artísticas, celebrando seus ancestrais, enaltecendo artistas e atores sociais, entre eles, José Marti, Che Guevara, Violeta Parra, Pablo Neruda e Hugo Chávez.

Tal gesto ritual consistia em passar por “*Cinco Asaltos Poéticos*”: a “*Poética del Sueño*”, a “*Poética de la Rebeldía*”, a “*Poética de la Muerte*”, a “*Poética de la Memória*” e a “*Poética del Cuerpo*”. Neste percurso, a voz de Ivan Nogales era o instrumento principal, que conduzia os caminhantes ao reconhecimento do sonho, da rebeldia, da morte, da memória e do corpo que, como cronópios (CORTÁZAR, 1962)<sup>49</sup> em uma procissão, seguiam brincando e cantando, entre as mais diversas expressões de *Abya Yala*<sup>50</sup>, delineando e desejando um futuro melhor.

---

<sup>47</sup> O termo *happening* foi criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o happening se distingue da *performance*, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena - ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade - em contextos variados como ruas, antigos lofts, lojas vazias e outros. O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Consultado em 8/06 / 2013.

<sup>48</sup> Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a *performance* liga-se ao *happening* (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na *performance*, de modo geral, não há participação do público. IN: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3646/performance>

<sup>49</sup> Cronópios são os personagens inventados por Júlio Cortázar em *Histórias de Cronópios e Famas*, publicado em 1962, para designar pessoas criativas contra os famas que seriam as pessoas pretensiosas e formais.

<sup>50</sup> Aby Ayala é o nome do continente americano cunhado originalmente pelo povo Kuna, do norte da Colômbia. Atualmente, muitas organizações indígenas se utilizam deste nome para se referir ao continente latino-americano.

De acordo com Brandão (1988), em uma procissão, o caminho percorrido torna-se lugar da experiência do sagrado, e quando se faz circular o sagrado pelo espaço da vida cotidiana, não só este espaço é rompido em busca de um lugar mágico que proporcionará a segurança desejada pelo indivíduo, como também, rompe-se o tempo e o espaço dos participantes que, como sujeitos da experiência, se permitem à própria transformação. E os sujeitos da experiência tornam-se assim, um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas; como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar, “[...] um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (BONDÍA, 2002, p.19).

Assim, em uma procissão o corpo do sujeito da experiência deixa de operar como instrumento de simples de prazer para se colocar a serviço exclusivo do sagrado (DAMATTA, 1996) em busca de uma transformação.

A palavra procissão remete a um ritual religioso, mas tomando seu significado etimológico, do latim *procedere* (*pro-* a frente, *cedere* - ir, )- “seguir em frente, marchar”, podemos analisar o ‘*Asalto Poético*’, se não pelos nomes derivados desta etimologia - *procissão* ou *marcha* - pelas características destas práticas.

Ou seja, tanto marcha como procissão não são nomes que abarcam os múltiplos significados produzidos pelo *Asalto Poético* e suas particularidades, (muito embora, tenha sido veiculado nos meios de comunicação como *Marcha pela Cultura Viva e Comunitária*), mas observados enquanto práticas sociais que corporificam conceitos, não apenas de coisas, mas de coisas em combinação, ou situações que

correspondem a certo padrão de acontecimentos, podem servir de análise para o fato em questão.

Fazendo uma analogia, se em uma procissão o espaço do cotidiano passa a ser o lugar do sagrado, no *Asalto Poético*, passa a ser o território do político, (que por sua vez, é também um espaço do sagrado).

Talvez neste sentido, o *Asalto Poético* se aproxime mais da palavra *marcha*, entendida em sua prática como “[...] forma cultural presente em diferentes tradições, dotada de características distintivas que permitem reconhecê-la, conquanto passível de ser revestida de significados os mais diversos” (CHAVES, 2000, p.19), e não por acaso alguns meios de comunicação trataram- no sob este nome.

No entanto, dada a característica poética e a estética particular do ‘*Asalto Poético*’, nem *procissão* e nem *marcha* podem abarcar seu significado enquanto um conceito de situação, mas sim um conjunto de práticas destas duas ações, pois, “[...] Aí reside o poder da linguagem para corporificar conceitos não apenas de coisas, mas de coisas em combinação, ou situações” (LANGER, 84).

Nesta perspectiva, tanto procissões como marchas envolvem um conjunto de práticas, que combinadas, podem ser analisadas como rituais, tal como definiu Tambiah (1985)<sup>51</sup>, traduzido por Peirano (2002, p. 9) em seus estudos de rituais contemporâneos:

[...] O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de

---

<sup>51</sup> O texto original está em: TAMBIAH, Stanley J. 1985. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Tradução de Mariza Peirano (2002)

palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências tem conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser visto como “performativo” em três sentidos: (i) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional (como quando se diz “Sim” à pergunta de um padre em um casamento); (ii) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação (um exemplo seria o nosso carnaval) e (iii), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance (como quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo).

Desde este ponto de vista, pode-se analisar o “*Asalto Poético*” como um ritual, dado que sua prática performática tem se repetido em outros encontros do Movimento Cultura Viva Comunitária, como no VI Congresso Ibero-americano de Cultura (que teve como tema Cultura Viva Comunitária), e também, porque atende à perspectiva conceitual de Tambiah, que rompe com uma visão restrita de ritual ( como prática exclusiva das chamada sociedade “primitivas”) sem deixar de lado suas características universais, mas entendendo-as em uma acepção mais ampla como : “[...] atos, proferimentos, interações e práticas – eventos que aliam semântica e pragmática” (CHAVES, 2000, p.19).

Desta forma, o *Asalto Poético*, visto como ritual, por meio de sua *performance* - a Poética- possibilitou, na passagem pelos instantes produzidos nos cinco assaltos poéticos ( da poética do sonho, da rebeldia, da morte, da memória e do corpo), que algo acontecesse e transformasse, pois “[...]o acontecimento se fixa em nosso ser” (BACHELARD, 1988, p. 49-50), ou seja, o corpo do sujeito, ao fazer

parte da *performance*, experimenta algo que o ultrapassa e o transcende : os valores inscrito na narrativa, que permitem a transformação.

## 2 TOMAR O CÉU COM POESIA

Com o *Asalto Poético* se propunha “*Tomar al cielo por asalto*”<sup>52</sup> (expressão que tem sua origem em uma carta que Marx escreveu a Ludwig Kugelman, em 1871, onde ele chama de tentativa heroica do movimento operário da Comuna de Paris de “tomar de assalto o céu”, um mês e meio antes do massacre do Estado francês à Comuna), não mais como os proletariados que desejavam tomar o poder do Estado das mãos da sociedade burguesa em 1871, na Comuna de Paris<sup>53</sup> nem como os estudantes de Maio de 68<sup>54</sup>, em Paris, ou como a maioria dos

---

<sup>53</sup> Comuna de Paris, 1871. Primeiro governo dos trabalhadores em Paris considerado a primeira experiência de um governo popular que durou 70 dias. Foi aniquilado pelo exército da França e da Prússia. “A Comuna de Paris ficou na memória histórica do movimento operário como o primeiro governo dos trabalhadores. Nas revoluções posteriores (Russa, 1917; Alemã, 1918; Espanha, 1936; e Portuguesa, 1974.), seus princípios organizativos foram evocados e colocados em prática por algum tempo. Entretanto, nas disputas políticas dentro do movimento operário, anarquistas e marxistas buscaram afirmar suas tendências como as principais dentro da Comuna de Paris. Essas disputas levaram inclusive ao fim da Associação Internacional dos Trabalhadores, em 1876”. Disponível em <http://www.mundoeducacao.com/historiageral/comuna-paris.htm>. Acesso em 03 mar.2015

<sup>54</sup> Maio de 68. Movimento que começou com os estudantes em Paris que acabou por irromper várias outras manifestações não só em Paris como, por exemplo, dos trabalhadores e no mundo. “Tornou-se um ano mítico porque “1968” foi o ponto de partida para uma série de transformações políticas, éticas, sexuais e comportamentais, que afetaram as sociedades da época de uma maneira irreversível. Seria o marco para os movimentos ecologistas, feministas, das organizações não-governamentais (ONGs) e dos defensores das minorias e dos direitos humanos. Frustrou muita gente também. A não realização dos seus sonhos, “da imaginação chegando ao poder”, fez com que parte da juventude militante daquela época se refugiasse no consumo das drogas ou escolhesse a estrada da violência, da guerrilha e do terrorismo urbano. “1968” foi também uma reação extremada, juvenil, às pressões de mais de vinte anos de Guerra Fria. Uma rejeição aos processos de manipulação da opinião pública por meio dos mass-mídia que atuavam como “aparelhos ideológicos” incutindo os valores do capitalismo, e, simultaneamente, um repúdio “ao socialismo real”, ao marxismo oficial, ortodoxo, vigente no leste Europeu, e entre os PCs europeus ocidentais, vistos como ultrapassados”. Disponível em <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/1968.htm>. Acesso em 03 mar.2015.

movimentos de libertação nacional ou de guerrilha das décadas de 60 e 70.

Tais ações, tinham como veículo de esperança, o paradigma estatal, que de acordo com Holloway (2005) é um conceito particular de revolução identificada com o controle do Estado : “mudar o mundo por meio do Estado: é o paradigma que tem predominado no pensamento revolucionário por mais de um século”(HOLLOWAY, 2005: p.15, tradução nossa).

Diferentemente, traduzido como *Mayo de La Paz*, o *Asalto Poético* se caracterizou pelo desejo de “*Tomar el cielo con poesia*”, apontando para o que Holloway (2005, p. 24) observou como desafio revolucionário do século XXI, baseado no movimento zapatista mexicano:

O que agora devemos tratar é a ideia muito mais exigente de uma superação direta das relações de poder. A única maneira na qual pode se imaginar a revolução é com a dissolução do poder, não como sua conquista. A caída da União Soviética não só significou a desilusão de milhões de pessoas: também implicou a libertação do pensamento revolucionário, a libertação da identificação entre revolução e conquista do poder. Este é, então, o desafio revolucionário do século XXI: mudar o mundo sem tomar o poder. Este é o desafio que se tem formulado mais claramente com o levantamento zapatista no sudeste do México. Os zapatistas têm afirmado que querem fazer o mundo de novo, que querem criar um mundo de dignidade, um mundo de humanidade, mas sem tomar o poder (HOLLOWAY, 2005, p.24, tradução nossa).

Assim, ainda que seja possível notar a incorporação de alguns elementos da Comuna de Paris de 1871, no que tange a um movimento de trabalhadores da área da Cultura e da Arte, que almejam reconhecimento do Estado, e outros de Maio de 1968, como a

abordagem de questões relativas aos direitos humanos das minorias, a liberdade de imprensa, e crítica ao marxismo ortodoxo, o *Asalto Poético* ou *'Mayo de La Paz'*, agregou outras questões como a descolonização da Cultura e da Arte da América Latina, ponto central nos discursos e enunciados proferidos durante o Congresso e nas performances do ritual de abertura.

Tais discursos e enunciados, que descrevemos em seguida, não eram de caráter informativo, mas constituídos de poesia, desde o nome da ação, *Asalto Poético*, e a passagem pelas *Poéticas*, até *"Tomar a vida con poesia"*, em que a reelaboração de *"Tomar el cielo por asalto"* deu-se pela própria semântica das palavras: poética e poesia, e pela pragmática do ritual permeada de música, dança, malabares, máscaras e diversas expressões.

Zunthor (1990), estudioso das narrativas orais da Idade Média, considera o texto poético, ou a poesia, em sua estrutura, efeito e funcionamento, análoga às narrativas orais, em que toda a forma de dizer, modo de expressar, constitui a *performance*.

O *Asalto Poético* foi marcado pela leitura de vários textos que demarcavam o território de passagem pelos cinco *asaltos poéticos*. Estas leituras não eram meramente informativas, nem se caracterizavam por discursos inflamados, mas sim pela predominância da função poética dos *performers* que, junto a outros signos visuais e sonoros, fornecia ao receptor, uma experiência estética: um mundo sensível: visível, audível, tangível, que desperta a consciência de estar no mundo (ZUMTHOR, 2002). Como afirma Bosi, (1983, p. 192) "[...]

o discurso poético [...] se faz no tempo do corpo (som, imagem) e no tempo da consciência enquanto produz sentido e valor”.

Somadas à semântica das palavras, *as performances*, vistas como intervenções corporais sob a forma de uma operação vocal (ZUNTHOR, 1990), valorizavam e exploravam o tema da descolonização como ponto central dos discursos, levando os participantes- sujeitos da experiência - a uma percepção do mundo invocada por uma memória, que lhes conduzia a um “corpo a corpo com o mundo”, pois “[...] o corpo dá as medidas e as dimensões do mundo” e “É pelo corpo que o sentido é aí percebido. [...]” . Daí “[...] que o texto poético significa o mundo” (ZUNTHOR, 1990, p. 75).

Desta forma, *‘Tomar el cielo por asalto’* resignificado em sua prática e semântica como *“tomar el cielo con poesia”* foi a proposta do gesto ritual *Asalto Poético* que, rompendo com uma ordem cotidiana, levava a um conhecimento “antepredicativo”<sup>55</sup>, da História da América Latina, da necessidade de práticas de descolonização, da importância e especificidade de suas culturas, por meio de uma determinada experiência estética : a poética, que “[...] traz sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar” (BOSI, 1983, p. 192)

Pode-se, então, observar e analisar a partir dos *textos poéticos* enunciados nas performances, os significados e os sentidos de *‘Tomar*

---

<sup>55</sup> Expressão utilizada por Merleau- Ponty em Fenomenologia da Percepção, que para Paul Zhuntor “indica claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e, que por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói” (ZHUNTOR, 1990, p. 76)

*el cielo con Poesia*’, muito embora seja impossível descrever as sensações, percepções e sentimentos obtidos na experiência vivida por meio da operação vocal empreendida neste texto poético invocado em Mayo de 2013:

Tomar a vida com poesia, isto é, com alegria plena. Assim: Tomar o céu por assalto. Esta foi a frase que os rebeldes de sempre hastearam em cada uma de suas rebeliões incessantes. Negados, “ninguenzados”, marginalizados, excluídos, esmagados, ilhados, desterrados, desejaram deixar de ser a merda, o lixo descartável da sociedade de sucata que cada dia produz mais sucata, acumula mais, descarta mais, tanto coisas como as pessoas. Sonharam com tomar o céu pela tempestade, o poder, para democratizar a felicidade, os abraços e a alegria. Viver bem sempre foi o horizonte, o porto aonde chegar. Tomando o céu por assalto foi sempre o slogan de tomar a felicidade pela cintura e bailar um eterno baile popular. E quando por força da loucura calçou nossos corpos e do nada fizemos florescer rádios comunitárias, bibliotecas, grupos de teatro, grupos de solidariedade contando histórias, em suma, qualquer expressão de loucura que, em particular, tem sido o primeiro assalto a nosso próprio corpo, libertando-o do poder da moderação, da ordem, da assepsia, da beleza impecável, somou-se a força incalculável de buscar a felicidade, sensação primária de preservação da existência (NOGALES, 2013,p1, tradução nossa).

Desta forma, “*Tomar a vida com poesia*” é ir além de tomar o poder do Estado burguês. É antes, o poder de libertar os seres que habitam os corpos marcados e fechados pela violência que os impedem de viver plenamente. “*Tomar a vida com poesia e plena alegria*”, é fazer da vida uma obra de arte, um ato de criação que possibilite viver bem.

*Tomar a vida com poesia* é sair do esquema fechado de dominador e dominado em que para este último só lhe resta resistir às forças do

dominador. É ir além da resistência e “re-existir” (ALBÁN-ACHINTE, 2013, informação verbal)<sup>56</sup>: existir de novo,, “[...] reelaborando a vida de forma distinta daquela imposta pelo poder colonial, ainda que em condições de dificuldade”, tal como descrito na passagem do texto enunciado: “[...] do nada fizemos florescer rádios comunitárias, bibliotecas, etc”

Da mesma forma, “*tomar a felicidade pela cintura*” e *bailar um eterno baile popular*’, é tomar a vida com as próprias mãos com uma linguagem própria, sendo sujeito do próprio discurso, contra a colonialidade do saber que impõe conhecimentos e invalida os saberes, criando a dicotomia entre conhecimento e saber. Mais que isso, é tornar a cultura e arte um direito de todos e todas, compartilhado por muitos e muitas. É possibilitar processos criativos de vida com o intuito de defendê-la e construí-la por “força incalculável de buscar a felicidade, sensação primária de preservação da existência”, só conquistada pela autonomia. pois “[...] O corpo que baila busca incessantemente sair de si, encontrar-se com um ser- ou em um ser- que lhe dê em plenitude aquela mesma vida que o aquece e move cada gesto” (BOSI, 1985, p.53).

‘*Tomar a vida com poesia*’ é, antes, metáfora de um processo de re-existência, onde a transformação do mundo passa primeiro pela transfiguração estética, proposta no *Asalto Poético*, no caminho pelas Poéticas:

---

<sup>56</sup>Informação obtida por Muniz, Maria Luiza de Castro, em entrevista gravada com Àlbán-Achinte, Adolfo na Universidade Andina Simón Bolívar do Equador, realizada em dezembro de 2014.

Desta forma, no *1º Asalto Poético - a Poética del Sueño*: o ponto de saída das caravanas para o caminho-ritual foi na sede do COMPA Teatro TRONO – Cia de teatro coordenada por Ivan Nogales, em El Alto – cidade satélite, Bolívia - a poesia situava a existência a partir do sonho que possibilita outra existência – a imaginação que a poética nos leva: a transfiguração:

Não há existência palpável, que possa ser tocada, cheirada, saboreada, olhada, ouvida que não tenha sua existência anterior no sonho. É assim, primeiro é o sonho depois a existência. Também é possível explicar isto de outro modo, pois não há sonho possível se não existe um corpo que o sonhe. As duas versões existem. Mas é certo o fato de existência sem sonho. Somos sonhos, sonhos palpáveis. Antes de existir fomos sonhados, desejados e hoje somos. Somos sonhos materializados [...] (NOGALES, 2013, p.1 tradução livre).

No *2º-Asalto Poético - Poética de la Rebeldía*: em El Alto a caminho de La Paz, tratou da “re-existência” dos corpos como instrumento de ação e rebeldia para a conquista de um Estado plurinacional da Bolívia, ressaltando a esperança de rebelar-se contra uma existência imposta:

Há poucos anos ser alteño era sinônimo de vergonha e desprezo. Lembro que caminhando pelas ruas paceñas se alguém falava de El Alto como lugar de vagabundos, indígenas sujos, onde fazemos torneios para saber quem é o *cholo*, onde brigávamos por migalhas e onde temos cheiro de lixo o tempo todo, não podia menos que sentir raiva, minhas mãos contraíam-se e eu engolia as agressões com saliva amarga. Mas quando nossos passos tocaram e avivaram um caminho sinuoso e depois plano, quando a história começou caminhar sobre nossos sapatos e sandálias empoeiradas; quando os bebês nas costas das nossas mulheres indomáveis recebiam a lição cotidiana de luta popular na rua, empurrões de policiais, leite amargo e beijos

de mãe, depois de jornadas de cansaço inesgotável, de protestos a viva voz, dignidade plena para o futuro dessas *crianças*, então El Alto aproximou-se da história e começou a escrever sua própria história, e com ela, a mais bela história, a transfiguração de um corpo doído, desfeito, de cabeça para baixo, em um que levanta o queixo e pode olhar o rosto dos outros, sorrir de boca aberta, chorar de liberação das correntes que prendiam o corpo e não lhe permitiram sentir dignidade e orgulho de ser andinos, ser cholos, ser indígenas. É a revolução dos corpos, da rebeldia. El Alto é um lugar onde foram sepultadas as reminiscências coloniais e continuaremos desfazendo-nos desse jugo, dessa escravidão e obediência de nosso corpo ao medo. El Alto é o lugar onde nasceu o primeiro presidente indígena. Aqui a colônia morre, aqui COMPA, Wayna Tambo, Inti Phajsi, Kalakaya nasceram, assim como tantas outras organizações que fazem dos corpos territórios libertados. Somos El Alto rebelde. El Alto em pé, nunca de joelhos (NOGALES, 2013, p.1 tradução livre).

No 3<sup>o</sup> *Asalto Poético, a 'Poética de la muerte'*, foi realizada em frente ao Cemitério Geral de La Paz, abordou o re-existência através dos ancestrais : “*Los que descansan son llamados a sumarse a la vida de la Cultura, los incorporamos porque son quienes nos dieron existencia, viven con nosotros*”: reconhecendo a continuidade, o processo da vida, pois “O diálogo com o passado torna-o presente. O pretérito passa a existir, de novo[...]” (BOSI, 1992, p. 29):

Somos a prolongação de existência de todos aqueles e aquelas que povoam essas ruas de mortos. Hoje mortos, ontem foram transeuntes, cidadãos desta urbe, caminhantes de vida, como nós somos hoje e amanhã nós os acompanharemos. A morte é mentira, o outro lado do espelho, outra existência, outra vida. A vida é a morte, a morte é a vida. Um ciclo incessante, um eterno retorno. Benjo Cruz, veteranos da guerra do Chaco, das inúmeras guerras contra as ditaduras de Luis Espinal, Gualberto Villarroel, os milhares Juan Perez e todas as caveiras que são o centro dos rituais coletivos na celebração conjunta

das *ñatitas*<sup>57</sup> acompanhem-nos nesta marcha pela vida, nestas caravanas pela paz, vocês foram o fundamento para estes passos dados de todos os cantos da América Latina que hoje caminha rumo a conquistar novamente San Francisco<sup>58</sup> (tradução livre).

No 4º *Asalto Poético* –. A “*Poética de la Memoria*” foi uma ação em frente a *Ex Estación Central La Paz* que versou sobre o poder simbólico deste monumento carregado de memória afetiva e social e sentidos diversos conferidos ao longo de sua história por múltiplas narrativas e imaginários atribuídos a ele, tanto em sua dimensão material quanto imaterial da vida. Assim, “*Los espacios públicos son recuperados por la vida*”:

Neste monumento coletivo passearam nossos avôs e avós, correram nas suas calçadas ao som do apito dos trens e o vapor das locomotivas. La Paz inteira se produzia rumo às estações das cidades conectadas por fios terrestres de metal que se ligavam umas às outras, como diríamos hoje, USBs. Este espaço abandonado é fonte de memória coletiva. E como tal devemos honrar o passado, e nossos antepassados. Somos o que honramos, veneramos e respeitamos. Quando viramos as costas à memória, afrontamos nossos seres queridos, ou seja, a nós mesmos. Querida Estação Central, queremos te pedir perdão por termos demorado tanto. Hoje temos um pouco mais de força física, de capacidade para te pedir de volta e te cuidar. Assim como nossos mortos, também queremos te levar daqui em diante, para que nos acompanhe (NOGALES, 2013, p.1 tradução livre).

E no 5º *Asalto Poético* – a ‘*Poética del Cuerpo*’ foi o ponto de chegada, fim da caminhada: em La Paz, em frente à igreja São Francisco - lugar de protestos, lutas e encontros e união do corpo despedaçado de *Tupac Katari* que volta a habitar homens e mulheres

---

<sup>57</sup> Festa tradicional de celebração dos mortos de La Paz.

<sup>58</sup> Praça central de La Paz, onde acontece a maioria das manifestações populares.

que tomam as ruas por um dia melhor. É a revolução do corpo destroçado voltando em milhões. O mito retorna através do rito: “[...] o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as energias que jorraram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida (BRANDÃO, 2007, p. 39)”. Assim, “*La revolución de la alegría irrumpe en el corazón de La Paz*”<sup>59</sup>, percebendo o corpo como *locus* de transformação e integração, o corpo cultural e social:

Quando Tupac Amaru ou Tupac Katari foram desmembrados, e cada parte do corpo foi posto distante, separado e escondido, para que não se encontrasse, nasceu o mito do reencontro, do Incarij, de que un día o corpo voltaria a unir-se. E desde então, cada protesto, cada ato rebelde, cada marcha, é um caminho de reencontro do corpo, das partes. Aquí em San Francisco estiveram todos os corpos que sonharam, se fizeram rebeldes e marcharam em infinitas concentrações fazendo o trajeto que hoje fizemos. Isto é uma homenagem a todas as gerações de mulheres e homens que construíram este país, a todas os protestos de corpos de homens e mulheres maquiadas pelo esforço e empenho em calibrar a espessura de suas demandas e transformá-las em atos corporais reclamando seus direitos. As Caravanas continentais são esses pedaços de corpos que hoje voltam a se unir. Sonho, rebeldia, morte e vida, memória. Esta marcha e cada marcha é a poética da descolonização dos nossos corpos (NOGALES, 2013, p.1 tradução livre)

*Tomar el cielo com poesia* é, portanto, a possibilidade de *sonhar* com outra existência, *rebelar-se* contra uma existência imposta, reconhecer os processos de vida na morte, perceber o coletivo inscrito em vários espaços e tempos e sentir o corpo como *locus* de transformação onde tudo traspassa e permite outras formas de sentir e

---

<sup>59</sup> [...]A revolução e a alegria irrompem no coração de La Paz (tradução nossa)..

pensar e vir a ser outro: um corpo em movimento, em ação, como vetor de transformação, ‘o corpo como território do político’:

[...] um âmbito conflituoso difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. A batalha social, a luta de gêneros e de classes desenvolve-se em seu corpo, mesmo que nem sempre você se dê conta disso (FABRIS, 2010, p.119).

Desta forma, o *Asalto Poético* concretizou o desejo de *Tomar el cielo con poesia*, pela possibilidade de existir de outra forma em uma temporalidade acionada pela competência dos *performers*, em que o sentido de competência está não em saber fazer, mas em saber-ser (ZUMTHOR, 2002) - liberando os outros corpos, dos participantes, para um horizonte de expectativas – de descolonização dos corpos-acionada por signos e significantes que tocam na subjetividade da existência vivida na experiência. Pois, a poesia, “[...] Projetando na consciência do leitor, *do receptor (grifo meu)* imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de outra existência, mais livre e mais bela” (BOSI, 1983, p.192)

Portanto, dia 17 de maio de 2014, marca não só o processo de resistências dos povos latino-americanos, mas de “re-existências” de suas culturas, expressão maior dos corpos, construídas por pensamentos forjados em seus cotidianos, em desejos, ideais e paixões que animam e impulsionam gestos omitidos pela História, e que são, sobretudo, o motor da trama social de seus sistemas mundos carregados de significados e valores que conformam suas existências.

Não se trata de uma data perdida no tempo ou uma data a mais no tempo cronológico da história, mas sim

[...] de uma combinação de algarismos, que carrega a força e resistência que vêm das massas ocultas de que as datas são índices. Vêm da relação inextricável entre o acontecimento, que elas fixam com a sua simplicidade aritmética, e a polifonia do tempo social, do tempo cultural, do tempo corporal, que pulsa sob a linha de superfície dos eventos (BOSI, 1992, p.19).

Trata-se da ‘ponta de um iceberg’, cuja massa oculta vem se formando em ‘*sonho, rebeldia, morte e vida, memória e corpo*’ ao longo do tempo, pela vontade de viver e sobreviver em que se esculpe a existência.

Tal vontade não está na ordem de uma racionalidade evolutiva, sequencial e progressista, mas em uma “racionalidade alternativa” construída, também, por “forças irracionais e inconscientes que levam o ser humano a fugir à dor e buscar o prazer, ou simplesmente repousar na inércia do sossego, forças que parecem não remeter a nada se não a si mesmas” (BOSI, 1992, p. 23) fundando, assim, suas (re) existências.

Portanto, o ‘*Asalto Poético*’ – ‘*Mayo de La Paz*’ – marca o dia em que o fantasma vestido de palhaço, o fantasma da Cultura Viva Comunitária da América Latina foi invocado para reexistir, acenando para novas formas de produzir a vida e a cultura, criando redes de comunicação, arte e transformação e propondo racionalidades alternativas, que anunciavam, assim, um novo tempo: o tempo da Cultura Viva Comunitária.

*Jallalla Latinoamerica ! jallalla Culturas Vivas Comunitarias!*

## REFERÊNCIAS

ALBÁN-ACHINTE, Adolfo. Artistas indígenas y afroconlobianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existência. In: Palermo, Zulma (comp.) *Arte y Estética em la encrucijada descolonial*. 1ª ed. Buenos Aires: Del Signo, 2009. p. 83-112.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.): *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 19-32.

BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*. São Paulo: Ática, 1988

BRANDÃO, Carlos R. *Ser católico: dimensões brasileiras- Um estudo sobre a atribuição através da religião*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mito, rito e religião. In: *Mitologia grega VI*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2007.

CHAVES, Christine Alencar. *A Marcha Nacional dos Sem-Terra: Um Estudo sobre a Fabricação do Social*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, UFRJ., 2000, 446 p.

CORTÁZAR, Júlio. *Histórias de Cronópios e Famas*. Editora: Cidade, 1962.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. In: JAREMTCHUK, Daria; RUFINONI, P. (Org.). *Arte e Política*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-134.

GALEANO, Eduardo. *Bocas do Tempo*. Porto Alegre: LePM, 2004

HOLLOWAY, John. *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. El significado de la revolución hoy. Vadell Hermanos Editores, C.A, Venezuela, 2005.

LANGER, Susane K.. *Filosofia em Nova Chave*. Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 1971

NOGALES, Iván. *La descolonización del cuerpo*. Arte que se hace abrazo. El Alto: Teatro Trono - COMPA, 2013.

PEIRANO, Mariza. Apontamentos sobre rituais, eventos e política. ANPOCS, 2002.

ZHUMTOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Título original: Performance, réception, lecture. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo. Cosac Naify, 2002.128p.

## **ENTRE OS FIOS QUE TECEM PASSADO E PRESENTE, A TRAMA DA ARTE REGE A INTERLIGAÇÃO SOBRE A PERCEPÇÃO AMBIENTAL**

Márcia Helena Girardi Piva <sup>60</sup>

### **INTRODUÇÃO**

Desde há muito tempo temos a contraposição de olhares em relação à natureza. O Brasil, a partir do desbravamento de suas terras pelos colonizadores, permitiu essa verificação. Enquanto alguns se deleitavam com a riqueza de diversidade da flora e da fauna brasileiras na ânsia de registrar tal multiplicidade de espécies nativas como um tesouro a ser preservado, outros iam além, acreditavam que tal tesouro deveria ser explorado e transformado. Através da ideia de progresso maiores riquezas seriam geridas, por meio da exploração da madeira, dos recursos minerais, da derrubada de florestas para o plantio das lavouras, assim como para possibilitar a pecuária, além de outras ações em busca do desenvolvimento econômico, social e científico. Para a grande maioria, tudo isso parecia ter um sentido verdadeiro e positivo, visto que era um pensamento natural para aquela época - de exploração

---

<sup>60</sup> Pós-doutoranda do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC USP. Doutora e Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós graduação em História, Teoria e Crítica do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - SP (2015 /2010), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), São Paulo. Graduada em Educação Artística pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1985). Pesquisadora integrante do Grupo Arte e Cidade, Departamento de Artes Plásticas, Instituto de Artes, Unicamp. E-mail: mgpiva@yahoo.com.br.

das colônias -, assim como para muitas outras gerações que se seguiram, pois, o poder político e/ou econômico construía modelos a serem perpetuados.

Hoje sabemos que os recursos naturais não são infindáveis, como se chegou a acreditar, e que as ações do homem produzem seus reflexos no ambiente natural. Várias das consequências que hoje vivenciamos vieram acompanhadas pelos largos passos sobre o progresso que, de forma inebriante, avançaram sobre cada uma das gerações que perpassam todos os tempos.

De forma inevitável somos tomados a todo o momento por ações que foram concebidas como normais e positivas, pois permaneceram como costumeiras no conjunto dos conceitos tomados como corretos para cada época. Porém, tudo se transformou rapidamente. Essas transformações foram impulsionadas primeiramente pelos avanços da indústria, a partir da exploração dos recursos naturais e, atualmente, pela tecnologia. De forma bastante incisiva, podemos concluir que os avanços tecnológicos passaram a tomar conta de nossas vidas - tornando-as mais apressadas -, invadiu nossa intimidade ao habitar nossas casas, roubou nossos minutos, interferiu em nossa convivência familiar e, por vezes, até mesmo nos distanciou daqueles que estão mais próximos.

Como um caminho sem volta, não há como retornar, temos que seguir em frente sem inverter sentidos. Apesar de tantos botões, teclas, visores, câmeras, tablets, smartphones... a natureza continua, da mesma forma como foi concebida. No entanto, agora devastada e poluída,

queimada e transformada, ainda resiste, nos abastecendo – provedora de nossas necessidades e de nossa sobrevivência, apesar de todos os maus tratos que lhes foram dirigidos. As ações humanas transformaram o curso habitual da natureza, o percurso dos rios foi desviado, as florestas tornaram-se campos de pastagens, fábricas foram construídas não hesitando em lançar seus resíduos em águas límpidas. Nascentes foram extintas, novas colorações foram impostas. A exploração de minérios transformou o que antes era natureza em grandes e áridas depressões, como verdadeiros vales de pedras. As barragens com resíduos de minérios ameaçam, por falta de cuidado, transformam vidas em caos ao mesmo tempo que as sucumbem. Sim, precisamos avançar, o próprio tempo pede transformações através de novas ações, porém, hoje vemos que muito de tudo isso poderia ter sido realizado sem ocasionar tantos danos ao nosso rico planeta. O descaso com a vida humana dissemina-se em diversas vertentes.

Em meio às grandes metrópoles sobressaem-se as construções de cimento armado que, envoltas por uma atmosfera nebulosa, revelam nossas próprias ações então impregnadas no ar impuro que respiramos. Os arranha-céus, de arquitetura e materiais cada vez mais inovadores, atravessam nosso olhar nos surpreendendo a todo o momento. Sim, avançamos em direção ao desenvolvimento industrial, econômico e científico como fora pretendido por sucessivas gerações. “Uma vez que o progresso era o lema do século, cada geração invejava a seguinte. Ninguém se preocupava com a possibilidade de que a própria natureza poderia ser destruída”. (WULF, 2016, p.36).

Hoje, torna-se imprescindível refletirmos sobre os acontecimentos do passado que não devem ficar somente na memória. Nessa história, de tantas gerações, devemos nos perguntar: O que dizer da natureza? Cada vez mais longe de nossas vistas, parece afastar-se, não somente de nossos olhos, mas principalmente de nosso contato com ela mesma. O que outrora se processava de forma natural e espontânea - a natureza como extensão de nós mesmos -, nos revelava o cheiro da terra e mostrava-nos sua textura através de nossos passos sobre ela. Como parte integrante de uma mesma matéria, éramos personagens de pertencimento de uma rica diversidade entre seus infindáveis tons e formas. Para além de nossa memória, o colorido das flores e pássaros, a suavidade e diversidade de odores e sabores, então revelados por essa natureza, passou a ocupar um lugar restrito, apenas como lembranças pertencentes às histórias de nossa infância. Ao nos debruçarmos sobre tal questão, também nos damos conta que os animais que antes habitavam as florestas, assim como os insetos tão necessários para a polinização e perpetuação das espécies vegetais, nos dias atuais transformaram-se em atores, vistos quase que somente, ou pelo menos de maneira mais cotidiana, perambulando pelas telas de nossos canais de TV a cabo. Atualmente, com a destruição das florestas – entre queimadas e desmatamentos -, alguns animais considerados selvagens, antes somente encontrado nas matas nos surpreendem ao invadir o perímetro urbano, visto que foram desprovidos de seu habitat natural. Tal situação acaba por trazer consequências como doenças, através de vírus, anteriormente restritos somente entre estes animais, tornando-se

causa, inclusive, de algumas pandemias. Percebemos que o equilíbrio que anteriormente se perpetuava em nosso ecossistema, hoje se encontra desestruturado, com falhas, fendas e desproporções. Diante desse panorama então esboçado, torna-se preocupante falar da mãe natureza, da forma como os antigos colonizadores encontraram ao chegar em nosso país, então descrita como rica e exuberante.

Segundo Catherrine e Raphaël Larrère (2009), a crise em relação ao ambiente em que vivemos é um fato constatado, para os autores o reconhecimento oficial sobre tal questão se deu a partir da ECO 92. Os autores enfatizam a importância dessa reunião mundial - que ocorreu no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Tanto estadistas como organizações não governamentais tiveram a oportunidade de discutir, pela primeira vez, a questão do meio ambiente a partir de uma dimensão planetária. Larrère comenta que poucos resultados concretos foram observados de forma imediata - quanto à proteção da natureza e da prevenção de riscos -, porém, destaca que a relevância do encontro se deu após a reunião, quando a atenção levantada passou a ser retomada em vários outros momentos, tornando-se objeto de concretização de uma preocupação comum e de um debate público. Os autores citam que, naquele momento, foram muitas as críticas e oposições:

Tudo isso suscitou críticas e oposições. Enquanto se reunia a Cimeira da Terra, o «apelo de Heidelberg», autenticado com a assinatura de prestigiados cientistas, atirava para o irracional toda a veleidade de limitar a nossa intervenção técnica, toda a tentativa de reconsiderar as nossas relações com a natureza: “Afirmamos a vontade de contribuir plenamente para a preservação da nossa herança comum, a Terra. Contudo, preocupa-nos assistir, à vista do século XXI, a emergência de uma ideologia irracional que se opõe ao

progresso científico e industrial e prejudica o desenvolvimento econômico e social”. Mas outros cientistas respondiam que as Luzes tinham mudado de campo. As ciências, seguras de si mesmas, tornaram-se conservadoras e opõem-se aos progressos do conhecimento. Foram justamente os desenvolvimentos mais recentes do saber, não dos pavores irracionais ou dos fantasmas colectivos, que «contribuíram para a tomada de consciência sobre as ameaças globais ao meio ambiente». Quer apelem à nossa responsabilidade perante as gerações futuras ou em face da natureza, todos estão de acordo quanto à dimensão moral desta tomada de consciência. A Carta da Natureza das Nações Unidas proclama “que toda a forma de vida é única e merece respeito, independentemente do valor que tem para o homem”. (LARRÉRE, 2009, p.7-8).

As reuniões sobre o clima que se sucederam, promoveram opiniões distintas sobre o cuidado com o planeta, que devem ser consideradas e discutidas. Há uma necessidade constante em busca do progresso científico, industrial e tecnológico, em todos os campos. Busca-se atingir o desenvolvimento social e econômico, porém, o equilíbrio para a reavaliação das ações do homem em relação ao meio ambiente se torna urgente, a partir da tomada de consciência de erros cometidos no passado que mostram suas consequências no momento atual. Com o intuito de impedir a continuidade de certas agressões ao ambiente natural, que passaram a ser corriqueiras e que afetam todo o planeta, busca-se uma tentativa de reconsiderar nossa relação com a natureza, através da vontade de contribuir com a preservação dessa nossa herança comum. A análise do panorama global da atualidade e dos diversos prejuízos que vem acontecendo por descuido humano em relação ao nosso ecossistema, ou pela reação da própria natureza, que

responde às diversas agressões, são formas de alerta para procurarmos novos caminhos para transformar práticas há muito estabelecidas.

O Brasil possui uma história, uma história recente, que pode ser avaliada a partir de sua colonização. Apesar da formação de toda uma nação - acolhedora de diversas etnias mostrou-se como berço de desenvolvimento -, não há como nos esquecer dos diversos acontecimentos que mancharam nossa história. Torna-se importante ressaltar que, as injustiças dirigidas aos índios - povo nativo dessa terra -, a exploração do trabalho escravo, o contrabando das riquezas naturais, assim como, o desmatamento e a derrubada das nossas preciosas matas, já vinham sendo registradas e questionadas há muito tempo.

## **2 A ARTE COMO DELATORA DE UMA PAISAGEM EM ESTADO DE ALERTA**

A arte pode ser considerada como uma ferramenta de reflexão sobre aspectos relevantes que regem nossas vidas. Ao nos voltarmos para a história da arte, a partir da representação da paisagem, encontramos a natureza como soberana a partir do projeto Romântico alemão, como revelação da ligação entre o homem e Deus. Poetas e artistas alemães consideravam que, durante o iluminismo, a divisão entre espírito e matéria, ou seja, entre mundo interior e exterior como entidades separadas, havia causado uma grande perda ao homem. O homem, como um ser separado, passa a buscar a unidade com Deus. Durante esse período, considerou-se a representação da paisagem como

a possibilidade “de um mergulho interior, um movimento de introspecção”, uma forma de recuperar a unidade perdida na relação entre o homem e Deus.

Durante o Iluminismo, o mundo interior e o mundo exterior eram considerados duas entidades inteiramente separadas; mais tarde, porém, os românticos ingleses como Samuel Taylor Coleridge e os transcendentalistas norte-americanos como Ralph Waldo Emerson declarariam que outrora o homem e a natureza haviam sido um só - durante uma era de ouro desaparecida há muito tempo. Era essa unidade perdida que eles se esforçavam para restaurar, insistindo que a única maneira de fazê-lo era por meio da arte, da poesia e das emoções. De acordo com os românticos, a única forma de compreender a natureza era através de um mergulho interior, um movimento de introspecção. (WULF, 2016, p.62).

Na atualidade, temos a sensação de continuarmos à procura dessa unidade perdida. Diante de tantas situações que nos deixam confusos, não sabemos muito bem como reestabelecer nosso lugar nesse mundo. Se fôssemos nos espelhar na natureza de hoje, para nela buscar um ponto de equilíbrio, teríamos à mostra muitas feridas e, em cada uma delas, a cicatriz que desvela suas histórias. Através de registros artísticos alguns fatos emergem das profundezas, e passam a ser marcados como característicos de toda uma cultura. Uma pequena parte das diversas histórias que a natureza pode nos contar, terão neste texto um breve espaço, no que diz respeito ao contexto da degradação ambiental.

É interessante perceber que outrora, muitos artistas e cientistas se aventuraram em terras distantes, tinham como interesse os registros de uma nova natureza, exuberante e grandiosa, assim como buscar conhecimentos e, conseqüentemente, avanços científicos. Alexander von Humboldt, foi um geógrafo, naturalista e explorador nascido na

Prússia, atual Alemanha. Seu interesse em descobrir a interação das forças da natureza e as influências que o ambiente geográfico exerce sobre a vida vegetal e animal, o impulsionou a desvendar vários territórios. É curioso destacarmos seu nome em nossas considerações, visto que as transformações do ambiente natural e suas consequências como mudanças climáticas e catástrofes ambientais - assunto que parece ter entrado em pauta como uma preocupação planetária no século XX - já era destacado por Humboldt, durante suas viagens às Américas, quando, diferentemente dos padrões estabelecidos e perpetuados sobre o progresso, se espanta com o desmatamento, alertando para seus efeitos no clima. Segundo Andrea Wulf (2016), Alexander von Humboldt despertou, de início, para o que viria a ser, muito tempo depois, o chamado “movimento ambientalista”.

Quando a natureza é concebida como uma rede ou teia, sua vulnerabilidade também se torna óbvia. Tudo está interligado. Se um fio é puxado, toda a trama da tapeçaria pode acabar se desmanchando.

Depois de ver os devastadores efeitos ambientais das plantações coloniais no lago de Valência, na Venezuela, em 1800, Humboldt tornou-se o primeiro cientista a falar das nocivas alterações climáticas causadas pelo homem. Lá, o desflorestamento havia tornado a terra árida, os níveis de água do lago estavam baixando e, com o desaparecimento do matagal e da capoeira, a ação das chuvas torrenciais tinha provocado o deslizamento do solo nas encostas das montanhas. Humboldt foi o primeiro a explicar a capacidade da floresta de enriquecer a atmosfera com umidade, seu efeito resfriador, a importância da retenção da água e a proteção contra a erosão do solo. Ele alertou que os humanos estavam interferindo no clima e que isso poderia ter um impacto imprevisível sobre as “futuras gerações”. (WULF, 2016, p. 22-23).

Se no final do século XVIII a influência da ação humana sobre a natureza já preocupava, como constatado através de Humboldt, que alertou que “humanos estavam interferindo no clima” e que isso “teria impacto imprevisível sobre futuras gerações”, demorou-se muito para a formação de uma conscientização ambiental, que só atualmente começa a se mostrar mais enfática, ainda que por uma parte não tão considerável da população mundial.

Andrea Wulf (2016, p.83) explica que, “ao contrário de outros naturalistas, Humboldt não estava interessado em preencher lacunas taxonômicas – estava coletando ideias, mais do que meramente recolhendo objetos de história natural”. Humboldt escreveu que era a “impressão do todo”, mais do que qualquer outra coisa, que cativava sua mente.

“Por toda parte a natureza fala com o homem numa voz que é familiar à sua alma”, disse Humboldt. Esses sons eram como vozes de além do oceano que o transportavam em um instante de um hemisfério ao outro. Como os hesitantes traços de lápis em um esboço, sua nova compreensão da natureza baseada em observações científicas e sentimentos estava começando a vir à tona. Lembranças e respostas emocionais, Humboldt se deu conta, sempre formariam parte das experiências de um homem e de sua compreensão da natureza. A imaginação era como um “bálsamo de milagrosas propriedades curativas”, disse ele. (WULF, 2016, p.88).

Podemos destacar algumas ações, que de forma não convencional nos mostra uma nova forma de ver, distante dos olhares gananciosos e desmedidos como costumeiramente acometia a grande maioria.

Durante o século XIX, mesmo com o eufórico desenvolvimento econômico ditado pelas fábricas e locomotivas, alguns artistas e

cientistas, assim como o ambientalista Humboldt, não se encaixavam no mesmo pensamento que regia a maioria, ao demonstrar preocupações quanto às ações do homem dirigidas à natureza. A história da arte nos deixa rastros, assim, dentro desse contexto, no território brasileiro, torna-se importante destacar a obra de Félix-Émile Taunay: “Vista de um mato virgem que está se reduzindo a carvão” (1843) - que faz parte do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Segundo a historiadora Cláudia Valladão de Mattos<sup>61</sup> em: “Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na obra de Félix-Émile Taunay”, a obra do artista já revelava, no início do século XIX, uma preocupação com destino das florestas brasileiras. A autora observa que a fartura da mão de obra escrava, existente no Brasil naquele momento, acabou por incentivar a derrubada da mata de forma descontrolada, permitindo também a prática das queimadas, com o objetivo de preparar essas terras para a ocupação da lavoura e da pecuária. Valladão reforça que por muitas vezes essa ação de desmatamento, que ocorria devido a grande disponibilidade da mão de obra escrava, era excessiva e desnecessária, contando-se para isso que nem sempre ocorria a utilização da totalidade dos campos devastados.

Em seu livro *Um sopro de Destruição*, José Augusto Pádua (PÁDUA, 2004) aponta para a existência de um debate ambiental no Brasil que remonta à influência de

---

<sup>61</sup> Em “Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na obra de Félix-Émile Taunay”, a historiadora da arte Cláudia Valladão de Mattos, descreve vários fatos e cita nomes como o de José Bonifácio, como uma das vozes que desde os tempos da colônia, mostrava-se disposto a protestar contra a destruição dos recursos naturais do Brasil e que passa a considerar as estruturas sociais que contribuíam para o estado das coisas no país, a partir do que talvez tenha sido a sua mais importante contribuição para a crítica ambiental do período, através da associação entre destruição das florestas e o sistema escravocrata.

Domenico Vandelli sobre diversos membros da elite colonial que estudaram na universidade de Coimbra ao longo do século XVIII. Alvo principal da crítica de Vandelli e seus discípulos eram as formas rudimentares adotadas na agricultura brasileira, especialmente a prática das queimadas, que, de acordo com eles, levaria inevitavelmente ao rápido esgotamento dos abundantes recursos naturais da colônia lusitana. A crítica à destruição da natureza, não aparecia, portanto, num viés romântico, como consequência de um respeito, ou veneração à natureza, mas por razões utilitárias e políticas. [...] Ao longo de todo o século XIX, a crítica ambiental no Brasil seguiu esse mesmo curso pragmático. Apesar da autoridade de intelectuais românticos com Humboldt, ou Chamberlain, por vezes citados pelos autores brasileiros envolvidos com a questão, a preocupação com a natureza permaneceu marcada pela necessidade de implementar um uso racional dos recursos do país de forma a permitir um progresso seguro no presente e no futuro. (MATTOS, 2010, p.1)

As imagens da mata e das grandiosas florestas registradas pelos artistas que vieram ao Brasil - com o intuito de levar às suas terras de origem o retrato da exuberância do novo continente -, ficou arraigado à cultura brasileira. O sentido de fartura, do país das florestas com natureza grandiosa e recursos naturais ilimitados, foi propagado pelo povo que aqui se estabeleceu. Tal imagem permaneceu e perdurou por diversas gerações. O Brasil, por não sofrer diretamente as limitações e escassez impostas pelas Guerras - que assolaram o continente europeu - perpetuará a representação de uma terra de recursos naturais ilimitados. No momento atual, verificamos que tal ideia não mais condiz com a realidade brasileira.

A percepção explicitada por Humboldt - de que tudo está interligado na natureza, como uma rede ou teia, onde um fio puxado pode alterar toda uma trama -, apesar de não ser considerada pela grande

maioria, seria um avanço sobre a concretização de uma conscientização ambiental. Humboldt e Félix-Émile Taunay foram citados neste texto, como referência sobre pensamentos que se mostravam a frente de seu tempo, além de outros nomes que se encaixariam nesta mesma questão. No entanto, a intenção aqui é avançar no tempo e conectar-se a artistas contemporâneos que buscam uma atenção diferenciada sobre os problemas ambientais da atualidade.

### **3 A ARTE COMO PROVIDORA DE UMA CONSCIENTIZAÇÃO EM DEFESA DA NATUREZA**

No decorrer da história, podemos observar a paisagem como reveladora de posicionamentos que se modificam, de acordo com períodos e culturas, repensados através das dimensões afetiva, estética e antropológica, que revelam o anseio por encontrar um espaço harmônico entre o meio ambiente e o homem. A arte continua a estreitar seus laços com a natureza. Os nós começam a ser desatados ao propor questões que sugerem a reflexão sobre as ações do homem em relação ao ambiente natural, por meio de uma análise crítica da produção artística contemporânea, em que os temas relacionados às diversas ecologias - destacando seus enfoques e interpretações ao longo da história da arte - são colocados em pauta.

Por meio de dados que se atualizam a cada momento, que enfatizam as mudanças climáticas, a elevação do nível do mar, o efeito estufa que se intensifica com a liberação excessiva de gases poluentes,

entre outras consequências que podem estar sendo provocadas pela ação desmedida do homem quanto ao descuido com o ambiente natural, busca-se o empenho das nações para posicionarem-se, e criar ações efetivas quanto à questão ambiental que envolve todo o planeta. A arte, como área de conhecimento, torna-se uma ferramenta relevante como forma de sensibilização e de formação de uma conscientização em defesa da natureza.

A história, como um continuum que está a se formar a todo o momento, tem na arte uma aliada. Através da análise da obra de alguns artistas da atualidade, somos convidados a entrarmos em campos de acesso à reflexão de acontecimentos que vão desvelar ações desumanas e de descaso sobre questões ecológicas.

Para Karl Erik Schollhammer (2012) “o contemporâneo abre a possibilidade de uma relação anacrônica entre diferentes tempos históricos que ameaça as fronteiras e o encadeamento entre passado, presente e futuro”. O papel das imagens, no entanto é complexo. Operam dialeticamente não só como expressão de uma força latente, mas também como catalisadoras dessa força em sua operação na memória histórica. Imagens que não pertencem propriamente ao passado podem nesse sentido atualizar e reviver o passado de modo anacrônico e descontínuo. Eis o papel específico das fórmulas patéticas (Pathosformeln), que para Warburg condensavam figuras e gestos, conteúdos e expressões, carregando emoções e afetos primitivos que pudessem irromper na continuidade histórica ao manifestar

simultaneamente algo original, a partir da retomada e observação do passado.

A degradação ambiental, as mudanças climáticas e suas caóticas consequências, assim como o desvelar de um cenário agonizante, que vislumbramos sobre os desmatamentos na Amazônia e exploração de recursos naturais de forma descontrolada e excessiva é revelado por quem vivenciou momentos de escassez e de dor. O artista Frans Krajcberg (1921-1917) se destaca ao nos apresentar o retrato da devastação, das queimadas e da falta de conscientização dos homens quanto à necessidade de preservação do meio ambiente. O Brasil, na opinião do artista (Krajcberg, 2014, informação verbal), “seria o país mais rico do mundo em questão de recursos e belezas naturais”. Após ter vivenciado os horrores da Segunda Guerra Mundial, ao chegar ao Brasil, em 1948, incomoda-se com o progresso que avançava a um alto custo sobre a natureza, através do fogo que se expandia sobre as florestas brasileiras. Como um estrangeiro que recém chegava a uma terra de possibilidades infinitas, não se deixou abater pela situação que contagiava toda uma nação sobre questões desenvolvimentistas. Buscou na natureza seu abrigo e seu refúgio. Tornou-se um defensor do ambiente natural ao denunciar os abusos recorrentes do poder econômico que passava a destruir florestas, nascentes e os povos indígenas. Defendeu esta causa, através de sua arte, recolheu troncos calcinados e os transformou em esculturas. Sua arte, que além das esculturas também foi revelada através de fotografias e pinturas, que teve como principal legado a defesa do planeta, na busca pela

conscientização ambiental. A arte pode tornar-se uma via de interferência entre nossos modos de percepção e de nossa tomada de consciência.

#### **4 A ARTE NOS CONTA: O QUE ANTES FORAM ÁRVORES**

De forma breve, torna-se interessante analisarmos algumas obras contemporâneas que constroem uma trama de mesma materialidade. Os fios dessa trama – “o que antes foram árvores” - interliga tempos diversos, entre o passado e o presente. Didi-Huberman, em seu livro “A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg” nos sugere identificar alguns “fantasmas” através do desligamento das visões tradicionais da história da arte para debruçar-se sobre o poder das imagens. A sobrevivência de “fantasmas” que assombram a história da arte seria como vestígios de fatos culturais de diversos tempos, que passam a ser observados a partir da potencialidade então ativada por determinadas imagens ou obras de arte.

As obras Frans Krajcberg, Carlito Carvalhosa e Henrique Oliveira pertencem a um mesmo tempo - a atualidade. Um olhar direcionado para instalações propostas por esses três artistas, em períodos diversos, podem trazer reflexões a partir de uma conexão entre elas, que revelam o sintoma de uma permanente crise da condição humana. “A floresta queimada” de Frans Krajcberg apresentada na 32ª Bienal (2016), “A sala de espera” de Carlito Carvalhosa no MAC USP (2013) e “Transarquitetônica” de Henrique Oliveira” também no anexo do MAC

USP (2014) parecem reavaliar o presente e, ao mesmo tempo, sugerem retomar memórias passadas. A relação entre elas pode provocar a reflexão sobre contextos distintos, expandindo o pensamento sobre algo que atinge de forma generalizada as preocupações que, perpassam o passado para atingir o contexto atual. As instalações citadas não revelam um único fato, ou uma história específica, mas sim se abrem e se deslocam no tempo. Tornam perceptíveis caminhos que não dizem respeito unicamente à expressão do artista de forma isolada, mas invocam a possibilidade de encontro entre eles, que muitas vezes parecem compartilhar uma mesma voz.

De forma breve buscaremos a interligação dos fios que, de certa forma, podem estender-se das instalações de Frans Krajcberg, Carlito Carvalhosa e Henrique Oliveira. A partir de tais obras, podemos buscar pensamentos que nos remetem aos “fantasmas” que Didi-Huberman nos sugere existir, a partir dos “sintomas” de uma época, e de nosso pensamento sobre as florestas brasileiras. Pensemos então, antes da descrição de cada uma das obras sobre: o que antes foram árvores...

O que antes foram árvores fez indústrias funcionarem, locomotivas movimentarem-se e a luz elétrica instalar-se para iluminar as ruas das cidades. O que antes foram árvores... ainda podemos vê-las, porém, deixaram de sê-las para o conforto e facilidades que se instalaram em nossas vidas. O que antes foram árvores permaneceram em uma sala de espera, na espera de serem resgatadas, novamente plantadas e quem sabe valorizadas por tantas vidas transformadas.

No entanto, o corte preciso das motosserras tornou-se mais eficiente que o resgate das florestas, que mesmo através do replantio, não surpreenderam mais como eram em outros tempos. O que antes eram árvores, foram resgatadas por artistas - que não as deixaram no esquecimento, assim como na memória de muitos – e as trouxeram para perto de nossas vistas, através de uma nova criação de vida para elas, pois ainda guardam na memória “o que um dia foram árvores”.

A floresta [Fig.1] que Frans Krajcberg nos convidava a entrar, na 32ª Bienal de São Paulo (2016), nos permitia percorrer um espaço que abrigava fantasmas do passado, entre os troncos queimados, então resgatados - que não existiam mais, mas que poderiam ainda existir - e que o artista fez reviver.

**Fig.1 - Frans Krajcberg. Instalação - 32ª Bienal de Arte de São Paulo, 2016**



Fonte: Foto, registro da autora durante o evento, 2016.

Entre os troncos calcinados, compartilhávamos o mesmo sentimento proposto por meio das cores em que eram pintadas as esculturas de Krajcberg – o vermelho e o preto – que entre o fogo e a morte que invadiu as florestas, nos trouxe a imagem e a presença viva do que antes foram árvores.

**Fig.2 - Carlito Carvalhosa. Sala de Espera, Instalação, 2013. Postes de madeira. MAC USP**



Fonte: Catálogo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2013)

A floresta deitada de Carlito Carvalhosa [Fig.2], assim como a de Frans, poderia ser percorrida em um espaço fechado, de concreto formado, por entre “o que já foram árvores”. Esse espaço não natural, distante daquele originário de tais monumentos da natureza, nos remete aos fios que interligam espaços e tempos diversos.

É justamente no jogo entre a série de pilotis e os postes nunca na vertical (todos se posicionam entre o horizontal e o

oblíquo), aliado à densidade matéria, à espessura histórica dos postes, que a intervenção de Carvalhosa evidencia sua razão de ser. O espaço que havia se tornado recluso, fechado em si mesmo, quase uma sala de espera (a sala de espera, o lugar onde sempre estamos entre uma experiência efetiva e outra), revela-se, então, um lugar de ação, de percepção participativa e conscientizadora. (CHIARELLI, 2013, p.5).

Carlito Carvalhosa, em sua sala de espera, nos permitia compartilhar a sensação de entrar e percorrer uma floresta deitada, e ativar assim, através de memórias do passado, dos postes que iluminavam nossas ruas, deitados, dispostos no sentido horizontal e diagonal, uma forma inquisitória de nos indagar sobre o que fizemos para eles ali estarem, pois em nossa memória, não podíamos esquecer que antes foram árvores.

A instalação de Carvalhosa foi intitulada Sala de Espera, o artista ao dispor no espaço uma centena de antigos postes de madeira, que um dia tiveram a função de sustentar a rede elétrica no Brasil, provocou diversas abordagens. O artista propôs através de sua “floresta deitada” a reflexão, de acordo com o artista, sobre “coisas que já foram árvores”, remetendo através dos postes de luz que atravessavam o espaço, uma infinidade de memórias e conexões. (PIVA, 2018).

Tais propostas nos faz pensar no conceito de imagem dialética, este conceito se concentra sobre questões ambíguas e que propõem um estado de suspensão para as imagens. A imagem – que se apresenta no momento presente - condensa o que passou e o agora. Não se trata de um passado que se reafirma sobre o presente ou o contrário, a imagem é chamada de dialética por seu estado de suspensão.

**Fig. 3 - Henrique Oliveira. Instalação Transarquitetônica, 2014, madeiras, tijolos, taipa, PVC, madeira de compensado e galhos**



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP (2014)

Henrique Oliveira ocupou o mesmo espaço utilizado por Carlito Carvalhosa, o anexo do Museu de Arte Contemporânea da USP, em 2014, com o projeto de intervenção “Transarquitetônica” [Fig.3]. Seu trabalho se expandia dentro de uma arquitetura inusitada, abrigava a pintura e a escultura, onde os estímulos praticados pela obra ativavam todos os sentidos e potencializava a experiência estética. Como nas outras instalações citadas, o visitante não mais poderia ser considerado somente espectador, mas sim participante da obra. A visão do alto mostrava uma imensa árvore deitada, de sua terra retirada, com as raízes arrancadas do solo e deixadas à mostra. Seu interior poderia ser percorrido, sentido, vivenciado.

Henrique Oliveira propõe uma discussão poética sobre a história da arquitetura, do racionalismo das últimas décadas aos abrigos e cavernas do passado, vencendo o desafio de ocupar os 1600 m<sup>2</sup> do edifício com forte marca da escultura moderna de Niemeyer. Foi intitulada

“Transarquitetônica” pois, segundo o autor, tem como referência a rodovia transamazônica, construída para ligar o “nada a lugar nenhum”. (CHIARELLI, 2014).

As passagens e túneis que na matéria se formavam, solicitavam escolhas e ativavam memórias. Embrenhar-se por dentro de uma estrutura, simbolizada pelo interior de uma imensa árvore e formada com material extraído do que antes foram árvores, parecia algo que transportava o público para outros tempos.

A instalação de Henrique Oliveira, construída com a utilização de madeiras, tijolos, taipa, PVC, madeira compensada e galhos, permaneceu durante nove meses no MAC USP. Em sua prática, o artista reutilizava madeiras de compensado de cercas de tapumes que são utilizados durante a construção civil. A madeira deteriorada, que muitas vezes iria para o lixo passa a recobrir uma composição de formas, que invadem o espaço visual, com cores e texturas. (PIVA, 2018).

Assim, os fios que passam a tecer a trama sugerida entre as obras, comunicam algo que nos atinge o olhar e chega ao nosso pensamento mais rapidamente que as palavras, abrimos aqui um espaço de diálogo, proposto pela relação entre as obras dos artistas citados. A imagem não nos oferece apenas o presente, nos revela o passado, nos faz refletir sobre ele e sobre nossos desejos em relação ao futuro. Os sinais do futuro transparecem nas marcas do presente, então assombrados pelo passado.

O tempo não faz apenas escoar: ele trabalha. Constrói-se e desmorona, desagrega-se e se metamorfoseia. Desliza, cai e renasce. Enterra-se e ressurgue. Decompõe-se, recompõe-se; em outro lugar ou de outra maneira, em tensões ou em latências, em polaridades ou ambivalências, em tempos musicais ou em contratempos [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.280).

Ao buscar uma “outra visão da temporalidade histórica” Schollhammer (2012) cita como fundamental a ideia proposta pelo

termo *Nachleben*<sup>62</sup>. *Nachleben* foi o termo que Warburg utilizou para indicar a permanência do substrato de uma cultura anterior como um conceito de ressurgimento ativo, revitalização e ativação de ideias consideradas extintas. Seria algo que desapareceu e que ressurgiu em outro momento, então revitalizado e com nova atualidade, como um conceito de após-vida. Os estudos de Warburg tornam-se interessantes por considerar as imagens como grandes fontes de conhecimento de um tempo - de uma cultura - que permeiam outros tempos. A obra de arte, por não pertencer a um único momento, se desloca, ultrapassa fronteiras e apaga limites. Portanto, se as imagens possuem uma após-vida, elas se movimentam e produzem infinitas reflexões e possibilidades de conexões entre o momento atual, o passado e mesmo sobre as incertezas do futuro.

A sobrevivência talvez seja a palavra-chave para pensar sobre o que a obra contemporânea dos três artistas nos impele a refletir. Podemos assim, traçar relações de como o próprio homem, muitas vezes, não se importa em construir um mundo melhor. Contextos distintos, artistas com histórias de vida diferenciadas, culturas distantes, porém o que dizer sobre o sintoma de uma época? Torna-se interessante observarmos o relato de Didi-Huberman sobre como Sigmund Freud se refere ao sintoma. Diria que os artistas apresentados neste trabalho, analisando-se o conjunto de obras que aqui observamos, revelam o

---

<sup>62</sup> O interesse sobre o tema se deu a partir de palestras que tive a oportunidade de acompanhar durante o III Colóquio Internacional *Nachleben* escrita e imagem em Aby Warburg e Walter Benjamin, ocorrido em Belo Horizonte no ano de 2012. Tais questões fizeram parte de minha tese de Doutorado (2015).

sintoma de uma época, como citado abaixo, exemplificado como “árvores genealógicas que se emaranham”, que descortinam o presente.

Freud escreve que, no sintoma, “as árvores genealógicas se emaranham”; portanto, cruzam-se em alguns “pontos nodais” privilegiados, que poderíamos chamar de “nós de anacronismos”. Mas seria melhor pensar nesses emaranhados como *redes de aberturas*, falhas sísmicas que se abrem a cada passo no solo da história. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.275).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de arte nos propõe novas reflexões, que partem do passado e se dirigem ao momento presente. Através das esculturas e fotografias de Frans Krajcberg somos colocados diante de uma denúncia, quanto ao descuido da humanidade em relação ao meio ambiente, porém, também se torna perceptível a esperança do artista, que almeja uma mudança de consciência. Carlito Carvalhos e Henrique Oliveira, da mesma forma, nos fazem refletir sobre os muros que se erguem entre a modernidade e a natureza, uma rede de transmissão de vida ou de sobrevivência para as obras que transpassam o espaço e o tempo. A arte é um exercício de liberdade onde muitas coisas estão introjetadas. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 285), “os fantasmas nunca inquietam as coisas mortas. E as sobrevivências só atingem o vivo, do qual a cultura faz parte”.

Reflexões sobre questões que afligem nosso momento presente guardam elementos naturais, que frequentemente, conectam-se à forma humana, mas também se metamorfoseiam entre outras formas e outros

pensamentos. Neste estudo podemos observar que a significação do espiritual entrelaça-se em meio a sensibilidade da plasticidade da matéria utilizada pelo artista. Suas escolhas mostram a convergência de correlações próprias de suas vivências, que revelam a cultura de um tempo presente, que simultaneamente ecoam um tempo passado que resiste. Assim, nos referimos à *Nachleben* como uma maneira de pensar que a arte mostra a absorção de questões que mesmo pertencentes ao passado, mostram-se de forma atualizada no presente.

Portanto, buscamos nos estudos de Warburg uma possibilidade de nos distanciarmos de conceitos tradicionais de classificações, para seguirmos um caminho em que as relações entre as imagens ampliem tais conceitos dentro de um campo mais livre, algo que é próprio da essência da arte<sup>63</sup>. Segundo Didi-Huberman (2013, p.387), seria uma forma de recapitular a obra, não para concluí-la, mas sim para “desdobrá-la em todos os sentidos, a fim de descobrir suas possibilidades ainda não percebidas”.

Questões mundiais ultrapassam os colonialismos e nos coloca, todos, em um mesmo “balaio”. A preservação do meio ambiente passa a ser uma questão planetária que envolve a todos. Há países que, através de seu alcance econômico, impõem-se como os soberanos que outrora controlavam suas colônias. Porém, os problemas ocasionados pelas

---

<sup>63</sup> O *Atlas Mnemonise* de Warburg apesar de não ter sido concluído pelo estudioso durante sua vida, pode ser considerado como seu trabalho mais significativo, por demonstrar seu pensamento, através de sua maneira de relacionar imagens, utilizando fotografias de obras de artes ou de situações diversas, dispostas sobre um fundo negro. Milhares de imagens afixadas em 63 telas negras. As imagens não deveriam ser analisadas individualmente, mas através de um percurso que passava por todas elas.

devastações das florestas, pelo extermínio das nascentes, entre tantos outros fatores que hoje causam total desequilíbrio de nosso ecossistema não privilegiará os mais poderosos. As articulações do deslocamento da espécie humana sobre o planeta, como maneira de produção de conhecimento, reflexão e conscientização a partir de análises sobre a trajetória da sociedade humana, entre centros naturais e urbanos, assim como a formação das culturas envolve a prática artística de alguns artistas contemporâneos. A maneira como os homens foram se reunindo cada vez mais em agrupamentos complexos como as grandes metrópoles, seguida de transformações ocorridas na sociedade - que se tornaram indissolúveis e geraram conglomerados que mantêm relações de interdependência, subordinações e apreensões -, são algumas das reflexões sobre o distanciamento do que antes era natural e a transformação, no decorrer do tempo, na relação homem-natureza.

## REFERÊNCIAS

CHIARELLI, Tadeu. *Reflexão e prospecção: sobre a sala de espera de Carlito Carvalhosa*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – São Paulo: MAC USP, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: a história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506p.

KRAJCBERG, Frans. Visita ao Sítio Natura. Nova Viçosa – BA, 16 de agosto de 2014. Entrevista concedida a Márcia Helena Girardi Piva.

LARRÈRE, Catherine e LARRÈRE, Raphaël. *Du Bon Usage de la Nature : Pour une Philosophie de l'Environnement*, Paris : Flammarion, 2009. 355p.

MATTOS, Claudia Valladão de. Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_fet\\_cvm.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm)>. Acesso: 20 de jan de 2015.

PIVA, Márcia Helena Girardi. Percursos entre a arte e a natureza. *XVII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP - Práticas e ConfrontAÇÕES*. UNESP, São Paulo, 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A sobrevivência de Aby Warburg. 2012. Artigo publicado em 08 set.2012 no jornal *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/09/08/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.asp>. Acesso: 23 fev. 2013.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. [tradução Renato Marques]. 1ª ed. São Paulo: Planeta, 2016. 600p.

## O MAL - ESTAR DA MODERNIDADE

Naum Simão de Santana <sup>64</sup>

### INTRODUÇÃO

O ensaísta e crítico de arte paulistano Sérgio Milliet, iniciou sua atividade intelectual na cidade de Genebra. Em plena Primeira Guerra Mundial, viu a Europa em conflito, a crise e o mal-estar devido ao destrutivo processo imperialista de expansão econômica, uma das reações colaterais desse fenômeno histórico chamado Modernidade. Na Suíça, território neutro, onde também estava exilado o Lênin pré-revolucionário, conflito e crise se tornaram a experiência decisiva com a cultura moderna que Milliet carregou na bagagem e nos textos. Nesse momento, com formação em Ciências Econômicas e Sociais, Milliet começou a colaborar na revista *Le Carmel* ao lado da frente humanista de intelectuais pacifistas: Charles Baudoin, Henri Mugnier e Stefan Zweig, amigo que se suicida no Brasil no fatídico pós-carnaval de 1942, poucos dias depois das comemorações dos vinte anos da Semana de Arte Moderna de 22<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup>Doutor em Artes (História e Teoria da Arte) pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista (FFC – Unesp). Autor do livro *Crise: as metamorfoses da condição humana*. Ed. Claridade/Nova Alexandria, 2009. E-mail: [naumsimao@yahoo.com.br](mailto:naumsimao@yahoo.com.br)

<sup>65</sup> A respeito demais informações biográficas e percursos teóricos de Sérgio Milliet, ver o estudo de Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1992.

Zweig, como tantos outros, encarnou o sujeito que viveu na pele e no osso a situação de crise cerrada que se instaurou no mundo europeu entre as duas guerras. Ele foi o próprio instantâneo da crise, trazendo em sua bagagem cansada e pálida a imagem de uma modernidade que não era o triunfo dos valores humanos fundamentais, como a liberdade, mas, em vários aspectos, sua decadência. O moderno em Zweig passava necessariamente pela ruína de uma civilização. Era a coerção da liberdade, o embrutecimento da sensibilidade, a decapitação da fraternidade, a miséria material e espiritual massificada em uma linha de montagem. Observar seus dramas é ver a modernidade através do reflexo de um espelho partido e manchado, que ainda buscava sentido entre Freud e Marx. Zweig negou o direito à própria vida na encruzilhada da civilização: poucos dias antes de Mario de Andrade confessar “minha geração falhou”; de Olga Benário ser instalada na câmara de gás; e alguns meses antes de Anne Frank começar a escrever seu diário<sup>66</sup>.

Em 30 de março de 1942, Milliet dedica um comentário ao ato desesperado do escritor em seu *Diário Crítico*. O seu relato é uma análise sensível dentro da crise, dos dramas da resistência e do posicionamento do sujeito moderno: “a morte de Zweig teve pelo menos o mérito de remexer nossa quietude. Ela me comoveu estranhamente.” (MILLIET, 1981, p.50). A harmonia, como a

---

<sup>66</sup> Em nosso trabalho de doutoramento, *O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sérgio Milliet*, discutimos com detalhes o ano de 1942 e os múltiplos eventos que fizeram dele uma data fatídica no calendário da crise moderna. Discutimos também a noção de “marginalidade” em Sérgio Milliet. In: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-19082015-144523/pt-br.php>

sabedoria, sucumbe em momentos de incerteza. A música dissonante impera em tempo de conflito: “Zweig escolheu; e seu gesto foi um ato de coragem. A coragem de um protesto solene, irrevogável, irretratável, contra o qual nada pudessem censuras ou gestapos.” (MILLIET, 1981, p.50).

O drama de Zweig foi típico do “homem marginal”, conceito criado pelo sociólogo norte americano Robert Park – e desenvolvido amplamente por seu aluno, Everett Stonequist – para explicar as personalidades em conflito cultural no seio de processos migratórios. Não podemos deixar de dizer também que esse mal-estar moderno é uma herança romântica, que se inicia como uma rachadura, mas atinge a dimensão de abismo no começo do século XX. Zweig, em sua odisseia pelo atlântico, fugitivo da pátria, pressionado na terra adotiva, viveu a angústia, o mal-estar e preferiu cessar a viagem em Petrópolis, como ele próprio escreveu em sua carta de despedida deixada aos amigos: “Que lhes seja dado ver a aurora desta longa noite. Eu, demasiadamente impaciente, vou-me antes.”<sup>67</sup>

Jacques Le Rider no seu estudo sobre a modernidade vienense – também esclarecedor sobre a modernidade em geral -, aponta que o “estado de inquietação permanente da modernidade” é a “figura positiva da consciência moderna”. Nesse caso, “o indivíduo é desafiado a dominar, unicamente através das forças de sua subjetividade, problemas que o excede largamente: crise do sujeito social e político

---

<sup>67</sup> A respeito do drama de Zweig, ver o livro de Alberto Dines, *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

em face das consequências, às vezes mesmo ao fracasso das grandes estratégias de emancipação, e face ao enfraquecimento das forças tradicionais de integração cultural” (RIDER,1992,p.70). Desse modo, a modernidade é a “consciência das crises resultantes da modernização” (RIDER,1992, p.48).

Le Rider compreendeu que a crise (psíquica, social, econômica) é o grande protagonista da modernidade. O sujeito moderno sofre de sobrecarga, se esforça em respirar num sistema de alta pressão. Stefan Zweig foi um dos atores que flertaram, na vida e na obra, com esse protagonista, deixando seu mal-estar numa carta de despedida ao lado da cama.

Por outro lado, o conjunto de ensaios e críticas de Sérgio Milliet são um esforço pela compreensão desse drama assumindo também a crise como protagonista. A crise adquire grande importância em suas reflexões a respeito da modernidade, visto que as noções de “homem moderno” e “arte moderna” estarão intimamente associadas à essa condição: o “estado de inquietação permanente”.

## 2 ATO CRÍTICO

A palavra crise provém do grego *krisis*, que significa, por um lado, separação e ruptura, mas, por outro, juízo e decisão<sup>68</sup>. Geralmente se manifesta a partir de tensões e conflitos, internos e/ou externos, que

---

<sup>68</sup> O tema “crise”, foi desenvolvido mais amplamente em nosso livro, *Crise: as metamorfoses da condição humana*. São Paulo, Ed. Claridade/Nova Alexandria, 2009.

provocam a desordem e a instabilidade. O suicídio de Zweig foi um ato duplamente crítico: decidiu se separar da vida. Ato extremo que deflagra o mal-estar do “homem marginal”, aquele que se caracteriza, segundo Robert Park, pela “instabilidade espiritual, intensificada autoconsciência, inquietação e mal-estar” (PARK, 1948, p.26).

Park e Stonequist se propuseram a analisar e explicar a personalidade dos sujeitos que viviam sob conflito cultural, em crise, principalmente os modernos. Sergio Milliet se utilizou de suas análises para construir uma proposta explicativa em *Marginalidade da Arte Moderna*, enquadrando-a dentro dessa perspectiva da “instabilidade”, da “inquietação” e do “mal-estar”.

De acordo com Stonequist, o sujeito só se torna marginal se enfrentar o conflito. Parafraseando esse pensamento à luz de Le Rider, poderíamos dizer que ele só se torna moderno se enfrentar o conflito, a crise e o mal-estar. Zweig foi marginal, como também foi Milliet. Ambos foram modernos. Seja em Genebra, olhando para a *Primeira Guerra*, ou em Petrópolis/São Paulo observando a *Segunda* sob a presença do *Estado Novo*, tanto Zweig quanto Milliet construíram raciocínios a partir das demandas da crise, objetiva e subjetiva.

Por essa razão, Milliet tomou emprestado o termo “experiência-crise” de Stonequist para explicar o conflito vivido pelo artista moderno e sua produção. Podemos então nos perguntar: se um fenômeno artístico surge da experiência com a crise, qual será o seu resultado?

A crise é um estado de separação, que por sua vez se manifesta na situação de ruptura, contrariando a lei da conservação. Ela emerge

quando a força de coesão de um sistema dá lugar à força de desintegração, e toda cosmologia, economia e estética começam a se degenerar e ruir ante os novos impulsos - no nosso caso, pertencentes ao “homem marginal” -, dando origem ao processo de transição e ao estado de decadência.

O transitório é, assim, o motor da sociedade decadente, da sociedade crítica, da sociedade moderna. Assim, a força de desintegração presente no mundo moderno, a flutuação, transforma-se no adjetivo utilizado por Baudelaire para qualificar a modernidade e a arte do seu tempo: “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente.” (BAUDELAIRE, 1997, p.25.).

### **3 ARTE MARGINAL**

Em 1938, Milliet inicia sua colaboração com o jornal *O Estado de São Paulo*, desenvolvendo a atividade de crítico de arte até o ano de sua morte, 1966. Em seu primeiro texto, republicado no mesmo ano na coletânea *Ensaio*, intitulado *Pintura Moderna*, Milliet escreve:

...o que me comove na pintura moderna é a inquietação inteligente diante do mundo, em contraste com a pacata satisfação das artes oficializadas. Ela está cheia de incongruências, de fracassos e de idéias, como nós mesmos e a nossa vida. Para bem compreendê-la é preciso ter nascido com o século XX. (MILLIET, 1938, 118).

Nota-se aqui que Milliet alinha um suposto “fracasso” da arte moderna com a própria condição do sujeito na modernidade: seu conflito, sua crise, seu “mal-estar”. No final da década de 1930, o

crítico faz seu primeiro ciclo de conferência sobre arte na *Escola de Sociologia e Política*<sup>69</sup>. Esse ciclo é publicado apenas em 1955 no livro *Três conferências*, em que se encontra o texto *Da pintura moderna*, uma espécie de prenúncio das teses de *Marginalidade da Arte Moderna*. A arte moderna, como ressalta, “reflete agora uma conjuntura confusa, é representativa de um período de transição em que se desagrega o mundo confortável de ontem e se constrói, entre cataclismos, o mundo de amanhã” (MILLIET, 1955, p.35). Aqui ele já deixa claro o seu entendimento da modernidade e da sobrecarga que recai sob os sujeitos modernos: um mundo em crise.

Ao longo dos anos, nas páginas d’*O Estado*, nas coletâneas de ensaios (*Fora de Forma, Pintura Quase Sempre* e outras) ou no *Diário Crítico*, Milliet problematizou a arte moderna a partir de seu aspecto incômodo, da dificuldade de aceitação e das questões sociológicas e psicológicas do indivíduo moderno. Ou seja, a arte moderna foi apreciada como um fruto espinhoso: “e, como o que brota de nossa cultura em desintegração, ela assume aspectos extremamente brilhantes e sedutores ao mesmo tempo em que nos perturba” (MILLIET, 1955, P.35).

Em *Marginalidade da Arte Moderna*, publicado originalmente em cinco partes n’*O Estado*, entre 6 de agosto e 29 de dezembro de 1942, além de ser o tema de sua conferência na fundação da *Associação*

---

<sup>69</sup> Sergio Milliet foi um dos fundadores da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). Foi Secretário entre 1933 -1935, e professor de 1937 a 1944.

*Internacional dos Críticos de Arte (AICA)*, em Paris no ano de 1948<sup>70</sup>, Milliet organiza um pequeno concerto de instrumentos teóricos para analisar o fenômeno da arte moderna a partir da crise. Se o conceito de “marginalidade” lhe dá a perspectiva do conflito formador da cultura e da psique moderna, a noção de “comunicabilidade” de Ernst Grosse lhe dá a “função” da arte no organismo social, ao passo que a “impopularidade” de Ortega Y Gasset lhe fornece o estado dessa arte.

O etnólogo alemão Ernst Grosse em *A origem da arte*, de 1894, aponta que a arte é um “fato social” e sua funcionalidade estaria na capacidade de comunicação, no “intuito utilitário de comunicação”. O filósofo espanhol José Ortega Y Gasset em *A desumanização da arte*, de 1924, afirma que a arte moderna é “impopular” devido seu processo de transformação formal e temática, rompendo com uma tradição representativa já estabelecida em direção às formas fragmentadas e temas subjetivos de alcance público reduzido.

A partir daí, Milliet irá procurar demonstrar que a “impopularidade” da arte moderna, ocorre porque a positividade da sua função comunicativa é perturbada em razão da própria condição marginal desse fenômeno artístico: a crise, o conflito, a instabilidade. Temos então uma espécie de funcionalidade negativa, na qual o que passa a comunicar é a dúvida e o mal-estar. Os artistas acabam por configurar paisagens instáveis, sujeitos inquietos e gestos em

---

<sup>70</sup>O ensaio foi publicado novamente em 1942 pelo Departamento de Cultura do Município e em 1944, na coletânea *Pintura Quase Sempre*, edição utilizada para esse texto.

desintegração. Essa é a linguagem da crise, a linguagem do “homem marginal” e de sua produção artística.

A resposta a essa condição intrincada (impopularidade – incomunicabilidade – instabilidade) se dá pelo fato de que a modernidade é um período de transição histórica e não de clímax. Portanto, instável em sua natureza. Assim, Milliet procura fazer uma aplicação diferente do conceito de marginalidade. Ao invés de pensar o choque cultural no espaço, ou seja, pelo processo de confrontos étnicos – como fizeram Park e Stonequist -, o crítico brasileiro irá pensar o conflito no tempo, aquele que se desenvolve entre atores do mesmo grupo étnico cultural:

Sugiro a transposição do horizontal para o vertical, do espaço para o tempo. Estudar os ciclos de uma mesma cultura em épocas diferentes. Chegamos assim às curvas apresentadas em que períodos de desintegração, de transição, nos quais é possível depararmos a cada passo com homens marginais, principalmente entre escritores e artistas. (MILLIET, 1944, p.111)

Desse modo, os ruídos que impossibilitam a comunicação estável entre artista e público (a “impopularidade”) são resultados desse processo de curva transitória e acidentada que certos períodos apresentam, gerando linhas e pensamentos instáveis, personalidades e cores em conflito, sociedades e formas em crise.

A modernidade torna-se, para Milliet, a transição entre uma concepção de indivíduo e sociedade Teocrática (Idade Média) e uma futura nova ordem, que ele chama precariamente de Social, um novo período histórico que surgiria após a superação das contradições da modernidade. A Idade Moderna é então a Idade do Individualismo, da

emancipação ante os valores teocráticos cristãos, do expansionismo econômico e da multiplicação dos contatos raciais e culturais. Esse período de abertura e desintegração, que se inicia no Renascimento, atinge para Milliet o seu ponto mais acentuado no período em que ele escreve, a primeira metade do século XX.

A análise da tensão entre centro (clímax) e margem (decadência) torna-se uma função no raciocínio de Milliet. A margem para o crítico, é o espaço de abertura que multiplica os contatos e provoca a desordem nas culturas fechadas. A incompreensão da arte pelo público na modernidade irá encontrar as suas causas nessa situação marginal pois, para Stonequist, “os conflitos do “homem marginal” representam as “dores” de transição de uma cultura para outra” (STONEQUIST, 1948, p. 150). Desse modo, a arte moderna seria uma dolorosa experiência, como subscreve Milliet:

A partir do postulado sociológico de que o homem é produto de sua cultura (escritores ou artistas são o produto mais fiel), induziria logicamente que a arte dos períodos de transição em que a cultura sofre violenta mudança é uma arte marginal. (MILLIET, 1944, p.111).

Os dois grandes limites da arte do “homem marginal”, o início e o fim, seriam: a abordagem naturalista baseada na observação (Renascimento) e a abordagem subjetivista baseada na especulação (Cubismo, Surrealismo, Abstracionismo). Entre a conformação e a deformação se desenvolve a narrativa da “marginalidade da arte moderna”: no primeiro momento com uma aderência pública maior e, em um suposto último ato, portadora de um déficit acentuado na

comunicabilidade. E dessa forma, se fecha a elaboração da marginalidade artística em Milliet.

Na conclusão de seu ensaio, o autor aponta que o período entreguerras é o de mais aguda crise para a arte e a cultura moderna: “estamos vivendo há cerca de 700 anos um período de transição dia a dia mais marcado e que atinge, também no momento atual, sua depressão mais profunda.” (MILLIET, 1944, p.151). Para Milliet, a natureza do modernismo não é ser uma arte de clímax (de cristalização) e sim de transição (dissolução e mudança). Sua função seria fazer a passagem entre a Teocracia e o Individualismo rumo ao que ele chama de Idade Social. Desse modo, o modernismo não teria “falhado” simplesmente por ineficiência de sua geração, como queria Mario de Andrade, mas sim por ser o fenômeno de um período de transições, mudanças e conflitos culturais extremamente acentuados. Se a arte tem a função de realizar a comunicação social, e a época de sua geração é uma época de conflitos e transições, logo essa arte não conseguirá ser um instrumento de estabilização. Sua função comunicativa será conflituosa também.

Milliet, parado na “encruzilhada”, se pergunta em *Do Impressionismo ao Modernismo*: “Que virá agora? Ou melhor, na encruzilhada em que nos encontramos quais os caminhos mais indicados?” (MILLIET, 1944, p. 203). É necessário seguir o caminho da superação, romper as margens. Milliet então aposta na “arte social”: superar para não sucumbir. Escolhe um caminho e se posiciona.

O crítico torna-se otimista na mesma ‘encruzilhada’ da civilização, o ano de 1942, em que Mario de Andrade confessou “minha geração falhou” e Zweig abandonou a vida. Entre o Nazismo e o Estado Novo, Roosevelt e Stalin, o crítico acredita que toda essa energia criativa promovida em meio à crise e a instabilidade, esse “mal-estar”, pode se transformar na “rude força construtiva, de fé numa nova moral e numa nova ciência” (MILLIET, 1944, p.152).

Na conclusão de *Marginalidade*, nosso autor aposta em um futuro bem-estar após a modernidade. Na medida em que a sociedade pós-guerra conseguisse se reorganizar por orientações “humanistas”, e o artista fosse capaz de superar sua condição marginal se colocando à frente de novos processos culturais, um novo clímax poderia se concretizar. Uma nova “função comunicativa” poderia se estabelecer.

Mas esse clímax ainda não chegou e o mal-estar da modernidade ainda não passou. Talvez Stefan Zweig (DINES, 1981, p. 455) não esteja errado em dizer que a ‘marginalidade é forma superior de integração’, e o seu fantasma ainda está vagando pelas orlas da história recitando uma de suas máximas à la Montaigne: “Toda a ciência provém da dor. A dor procura sempre a causa das coisas, enquanto o bem-estar se inclina a estar quieto e a não olhar para trás.”

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sergio Milliet, Crítico de Arte*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1992.

DINES, Alberto. *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981.

GROSSE, Ernst. *As origens da arte*. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. vol.I. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

\_\_\_\_\_. Da pintura moderna. In: *Três conferências*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955, p.34.

\_\_\_\_\_. Do Impressionismo ao Modernismo. In: *Pintura Quase Sempre*. Porto Alegre: Ed. e Livraria do Globo, 1944, p.203.

\_\_\_\_\_. Marginalidade da Arte Moderna. In: *Pintura Quase Sempre*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

\_\_\_\_\_. Pintura Moderna. In: *Ensaio*. São Paulo: Brusco, 1938.

ORTEGA Y GASSET. José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2008.

PARK, Robert E. Migração Humana e o “homem marginal”. In: STONEQUIST, Everett V. *O homem marginal: estudo de personalidade e conflito cultural*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948.

RIDER, Jacques Le. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

STONEQUIST, Everett. *O homem marginal: estudo de personalidade e conflito cultural*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948.

**WAYFINDING NO CENTRO ANDALUZ DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA, SEVILLA, ANDALUZIA, ESPANHA E  
NA ESTAÇÃO CABO BRANCO/ESTAÇÃO DAS ARTES EM  
JOÃO PESSOA, PARAÍBA, BRASIL**

Robson Xavier da Costa <sup>71</sup>

**INTRODUÇÃO**

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa *Wayfinding em MACs e Instituições Culturais na Ibero-América: estudos de caso na Espanha, Portugal e Brasil*, desenvolvida no período de 01/10/2014 até 30/11/2017, quando da submissão de uma proposta para a Fundación Carolina para requisição de uma Beca de Movilidad de Profesor Brasileno. A bolsa foi aprovada sob supervisão da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Luisa Bellido Gant, professora catedrática de área de História da Arte e Diretora do Secretariado de Bens Culturais da Universidad de Granada, Espanha. Durante os meses de dezembro de 2014 e janeiro/fevereiro de 2015 estive em Sevilla realizando a pesquisa bibliográfica e de campo no *Centro Andaluz de Arte Contemporaneo*.

---

<sup>71</sup> Artista Visual e Curador. Pós-Doutor (PGEHA MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN), com bolsa sanduíche Erasmus Mundus na Universidade do Minho - Portugal; Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Desenvolvimento Infantil e seus Desvios (UFPB) e Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas (UFPB). Docente/Investigador dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE e atual Coordenador) e do Programa de Computação, Comunicação e Artes (PPGCCA UFPB); Docente/Investigador do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Contato: robsonxavierufpb@gmail.com.

Como continuidade da pesquisa, após nosso retorno da mobilidade como professor brasileiro na Espanha, submeti o projeto de pesquisa ao PGEHA do MAC USP, para a realização do estágio pós-doutoral sob a supervisão da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lisbeth Rebollo Gonçalves, projeto aprovado no mês de outubro de 2015.

Em 2015 organizei parte do projeto de pesquisa do estágio pós-doutoral e submeti ao Programa de Extensão (PROBEX) da Universidade Federal da Paraíba, objetivando realizar a pesquisa de campo na Estação Cabo Branco e Estação das Artes, em João Pessoa, Paraíba. Entre junho e dezembro de 2015, acompanhei visitas guiadas e o setor de curadoria da instituição.

O objetivo deste projeto de pesquisa de estágio de pós-doutorado foi investigar a legibilidade (*wayfinding*) em MACs e Centros Culturais no Nordeste brasileiro e da Andaluzia, Espanha a partir da avaliação do público/visitante. A intenção inicial foi abordar visitantes dos MACs como um laboratório experimental de investigação e reflexão sobre os modos de ocupar e vivenciar alguns dos espaços da Arte no Nordeste brasileiro e na Andaluzia. Busquei entender a significação do espaço a partir do olhar efêmero do espectador, sua passagem transitória pela instituição museal que pode desencadear experiências e vivências únicas.

Com a ampliação do campo museal e a perspectiva do espectador emancipado (RANCIERÉ, 2012) a fruição foi além da percepção visual. Utilizei o conceito de legibilidade a partir da teoria do *wayfinding*.

As experiências vivenciadas em MACs são múltiplas e itinerantes, dependem de inúmeras variáveis: o estado de espírito, a saúde, a idade, os saberes, os interesses e a formação acadêmica dos visitantes etc.

Para compreender esse processo utilizei recursos dos estudos de públicos em museus de arte, a partir da análise do *wayfinding*, por meio da observação direta (*in loco*), do registro da movimentação física dos visitantes no espaço do museu visitado e da anotação de comentários espontâneos dos visitantes entre si ou com os mediadores.

Durante a pesquisa de campo, anotei e registrei com fotografias, as ações que demonstram a percepção do público durante a visita aos museus e instituições culturais estudados.

## **2 SOBRE WAYFINDING E ESTUDOS DE PÚBLICOS EM MACS**

O público deixa de ser um grupo construído de uma vez por todas para tornar-se um organismo vivo que se forma e se desfaz, composto de grupos sociais diferentes a cada período, sugerindo o uso do termo “públicos” no plural (KÖPTCKE, 2012, p. 219).

Essa investigação teve como foco o estudo de públicos de museus, que segundo Köptcke (2012) podem

(...) ser descritos como processos de obtenção de conhecimento sistemático sobre os visitantes de museus, atuais ou potenciais, com o propósito de empregar o dito conhecimento na planificação e pôr em marcha atividades

relacionadas com os distintos grupos de visitantes (KÖPTCKE, 2012, p. 215/2016).

No estudo dos públicos em museus, uma das questões preeminentes é a orientação espacial, caracterizada pelo movimento orientado (*Wayfinding*) do público/visitante no espaço do museu, no parque/jardim (área externa) ou nas salas de exposição (área interna), ou seja, como os visitantes se deslocam no espaço ou como definem seus caminhos durante a visita ao museu, buscando responder as questões: para onde vou? Como vou chegar ao local?

O conceito de orientação espacial remonta aos anos 1960, a partir da teoria de Kevin Lynch, definida no livro *A imagem da cidade – 1960*. Posteriormente desenvolvida, por Paul Artur e Romedi Passini, nos livros *Wayfinding in architecture – 1984* e *Wayfinding, people, signs and architecture – 1992*, desde então popularizada como área de pesquisa em todo o mundo.

Nesta investigação, o processo de observação voltou-se para uma compreensão dinâmica das diversas formas de relacionamento do público/visitante com o espaço do museu, sua interação com os indicadores visuais e físicos, ou seja, a percepção visual/ espacial, envolvendo a circulação, fluxos, movimento, referências visuais e a definição dos caminhos estipulados durante a visita, envolvendo três variáveis: o conhecimento da informação, a decisão e a execução da ação.

(...) un perfil de usuarios de museos igualmente complejo, con diversidad de intereses y motivaciones. Existe un público cada vez mayor y diverso de visitantes a los museos y está

entre los objetivos explícitos o tácitos de la mayoría de museos el incrementar el número y la heterogeneidad de sus visitantes. (...) los estudios de público se han revelado como una de las herramientas para llegar a los usuarios y poder responder apropiadamente a sus necesidades (PLAZA, 2014, p. 18).

O conhecimento da informação refere-se ao contato e processamento da informação que o público tem/recebe ao chegar ao museu. A decisão refere-se ao estabelecimento de caminhos para chegar a um determinado destino, envolvendo variados níveis de decisão. E a execução da ação refere-se à aplicação do plano de decisão anteriormente tomado, considerando a complexidade dos públicos de museus.

### **3 A PESQUISA NO CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÂNEA (CAAC) – SEVILHA, ESPANHA<sup>72</sup>.**

Sevilla, no coração da Andaluzia, Sul da Espanha, é um celeiro de manifestações culturais, que transitam entre as variações do Flamenco; a imponente organização das irmandades na Semana Santa, destacando-se a cenografia das procissões e as figuras dos Nazarenos;

---

<sup>72</sup> Mais informações sobre essa etapa da pesquisa, consultar o artigo: COSTA, Robson Xavier da. Centro Andaluz de Arte Contemporâneo: Wayfinding Em La Construcción Social Del Paisaje E El Paisaje y El Lugar. In: *Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP: memórias e inventações*. Campinas – SP: ANPAP, 2017. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S09/26encontro\\_\\_\\_\\_\\_COSTA\\_Robson\\_Xavier\\_da\\_.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S09/26encontro_____COSTA_Robson_Xavier_da_.pdf). Acesso em: 10 set.2020.

detentora do terceiro maior templo católico e da maior igreja gótica do mundo.

O Centro Andaluz de Arte Contemporâneo (CAAC), foi fundado em fevereiro de 1990, com o objetivo de tornar-se um centro de referência para pesquisa, conservação, divulgação e promoção da arte contemporânea na Andaluzia, contando com uma das maiores e mais importantes coleções de arte contemporânea da Espanha.

A parte inicial desta investigação foi desenvolvida durante metade do mês de dezembro de 2014, janeiro e fevereiro de 2015, em pleno inverno europeu, utilizando a metodologia qualitativa de estudos de caso, a partir da perspectiva da observação participante. Trabalhamos com a seguinte questão central: como o público/visitante define o trajeto durante a visita ao CAAC/Sevilla?

Para efetivar a coleta de dados por meio da observação participante utilizei duas técnicas específicas: o registro narrativo (não sistemático a partir da observação do comportamento dos visitantes durante a visita) e o registro de ocorrências (mapa do trajeto da visita, feito pelo pesquisador, observando à distância, o percurso de um visitante específico - escolhido de maneira aleatória).

Fiz a observação participante como visitante anônimo, durante o horário de entrada gratuita (de terça à sexta, das 19h às 21h e aos sábados das 11h às 21h) excetuando feriados e o recesso do período natalino. Nesse período estavam abertas ao público as seguintes exposições: Maria Thereza Alves: El largo Camino a Xico (1991-2014); La Construcción Social Del Paisaje; Carmen Laffón: El Paisaje

y El Lugar e a Colección Intervenciones en Los Exteriores del CAAC e em processo as comemorações do 25º ano de funcionamento do CAAC.

Coletei dados referentes ao trajeto de 162 visitantes, desenhei um mapa do seu trajeto durante a visita sobre uma cópia da planta baixa do CAAC (fotografada e fotocopiada a partir de um pôster exposto na entrada do museu (figura 01)) definindo os caminhos percorridos, os pontos de parada e as possíveis dúvidas na definição dos trajetos seguidos durante a visita (figura 02).

**Figura 01 – Planta do Centro Andaluz de Arte Contemporânea em Sevilha. Fonte: planta baixa exposta em painel na entrada do CAAC em Seilha**

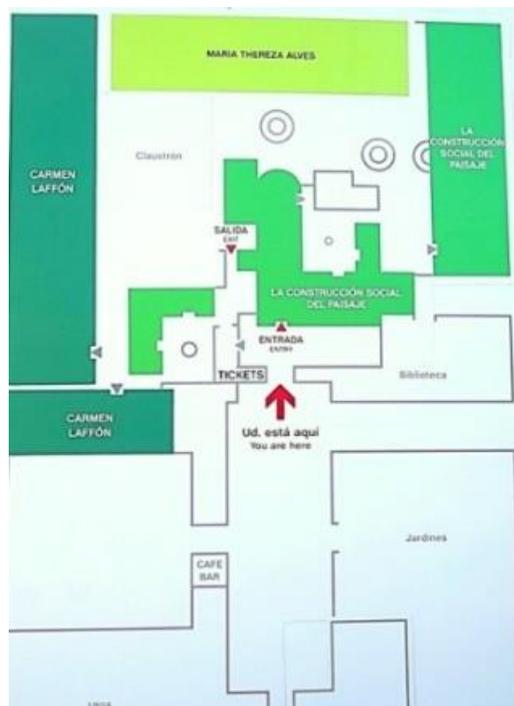
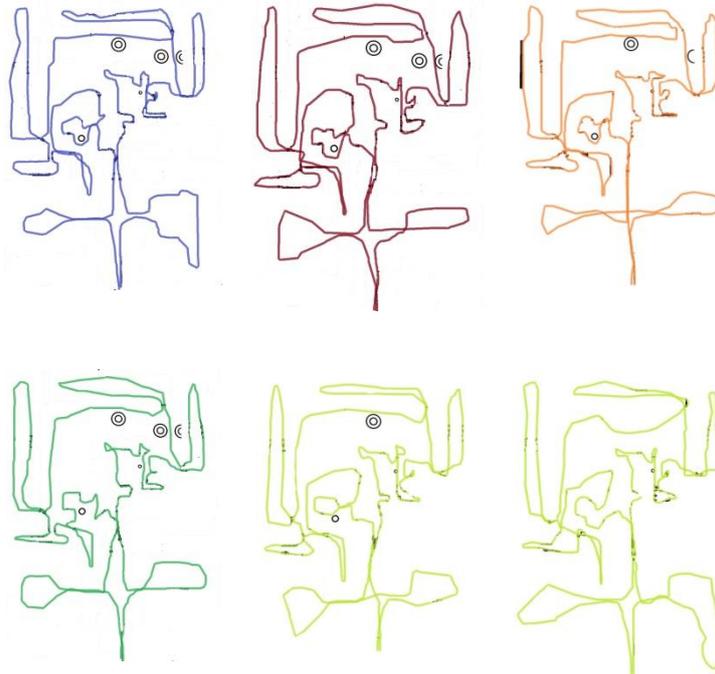


Foto: autoria própria (2015)

**Figura 02 - Registro de Ocorrências – mapa do trajeto do público durante visita ao CAAC Sevilla**



Fonte: dados coletados pelo autor (2015)

Embora o CAAC seja bem sinalizado e com os indicativos visuais distribuídos em pontos estratégicos, a grande extensão do espaço físico, torna distante os pontos indicativos, deixando uma margem para que o visitante sinta a ausência de um indicador preciso.

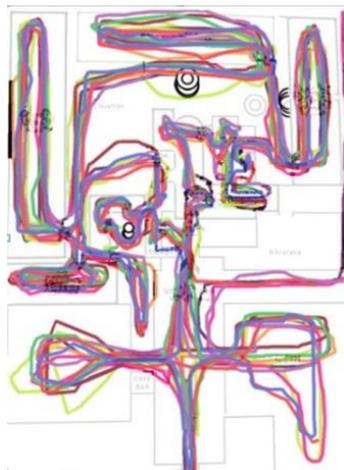
Os espaços expositivos localizados ao longo do pátio interno do monastério, em torno das grandes chaminés e fornos de cerâmica, foram adaptados e transformados em galerias, verdadeiros cubos brancos, em alguns casos adaptados como caixas pretas, com espaços delimitados por meio de paredes divisórias, fixas ou móveis, permitindo mudanças na composição dos projetos expográficos. Esses espaços permitem a montagem de forma contínua, sem interrupções

visuais como ocorre nas galerias do antigo espaço da igreja, capelas e refeitório, onde as obras contemporâneas têm de conviver com retalhos de azulejaria, nichos, imagens e esculturas medievais.

Ao sobrepor os principais mapas dos trajetos dos visitantes observados durante a visita ao CAAC no inverno 2014/2015 [Figura 03], percebemos que todos praticamente confluem entre si, começando nas entradas principais do complexo do monastério, entrando pela igreja seguindo pelas galerias e pátio até voltar para o jardim de oliveiras (horta) e terminar no bar/café.

Identifiquei que as variações no trajeto dos visitantes do CAAC são pequenas e pouco significativas, o que significa que a sinalética favorece a manutenção do fluxo sugerido pela expografia, com pequenas variações.

**Figura 03 - Registros de ocorrências – sobreposição dos mapas do trajeto do público durante a visita ao CAAC Sevilha JAN/FEV 2015**



Fonte: dados coletados pelo autor (2015)

Durante a observação participante identifiquei dois pontos nodais onde os visitantes apresentam dificuldades em encontrar o trajeto sugerido pela curadoria a partir da sinalética, que foram: a saída da capela para o pátio interno em direção a continuidade da exposição *La Construcción Social del Paisaje* e a saída para o pátio das chaminés até chegar a exposição da Carmen Laffón, no lado oposto do pátio.

#### **4 PESQUISA NA ESTAÇÃO CABO BRANCO, CIÊNCIA, CULTURA E ARTE (ECB) E ESTAÇÃO DAS ARTES (EA) EM JOÃO PESSOA, PARAÍBA, BRASIL<sup>73</sup>**

Nessa etapa da pesquisa investiguei a legibilidade (wayfinding) na ECB e EA a partir da avaliação do público/visitante e dos educadores da instituição. Os equipamentos culturais são vinculados a Secretaria de Educação do Município de João Pessoa, Paraíba, Brasil. A ECB foi projetada pelo Arquiteto Oscar Niemeyer e inaugurada no dia 03 de outubro de 2008, compreendendo um conjunto de cinco edifícios, com uma torre espelhada em formato octogonal e um espelho d'água e conta também com um anexo chamado de EA, projeto do

---

<sup>73</sup> Mais informações sobre essa etapa da pesquisa consultar o artigo COSTA, Robson Xavier da; COUTINHO, Viviane dos Santos e SANTOS, Aracy Guimarães dos. Olhares Extremos: *wayfinding* e mediação cultural na Estação Cabo Branco e Estação das Artes em João Pessoa – PB. In: TOLENTINO, Átila Bezerra e BRAGA, Emanuel Oliveira (Orgs.). *Educação Patrimonial: práticas e diálogos interdisciplinares*. Cadernos de Educação Patrimonial. Volume 06, João Pessoa: IPHAN PB, Casa do Patrimônio da Paraíba, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/daniellalira/docs/caderno\\_tematico\\_06](https://issuu.com/daniellalira/docs/caderno_tematico_06). Acesso em: 10 set.2020.

Arquiteto Amaro Muniz, inaugurado em 29 de julho de 2012, contando com três pavimentos.

Para concretização dessa etapa da pesquisa, foram necessários: contato com a ECB e EA e seus educadores e pesquisa de campo, com observação participante. O público participante foi composto pelos estudantes de Ensino Fundamental e Ensino Médio das escolas públicas que agendarem visitas durante os meses de trabalho de campo.

Utilizei como método a observação participante (OP), tive o apoio de uma bolsista e uma voluntária que acompanharam as visitas em conjunto com o mediador institucional. Fiz anotações, fotografias e cadernos de campo que permitiram identificar estudar o *wayfinding* da relação público/visitante. A partir das anotações identifiquei os percursos projetados pelos mediadores ao longo do percurso das exposições. Avaliei um total de 300 visitantes e 20 mediadores (monitores) durante os meses pesquisados.

O projeto foi iniciado em maio de 2015 com acesso aos agendamentos do Setor Educativo e fazendo a análise do público em geral, identifiquei muitos turistas e estudantes visitando a Instituição. Os moradores da cidade costumam fazer a visita com mais frequência nos finais de semana.

A técnica de OP foi aplicada durante o acompanhamento das visitas. A bolsista e a voluntária escolhiam três pessoas por dia de visita e acompanhavam todo o trajeto das visitas na ECB e na EA, traçando o caminho e marcando as paradas realizadas pelos visitantes em uma planta baixa da instituição e anotavam os comentários dos visitantes.

A localização física da ECB e EA foi uma das dificuldades para a realização da pesquisa de campo. Durante o período da pesquisa foi construído um desvio no acesso a instituição, o que tornou o trajeto de ônibus mais longo e o trabalho no turno da noite inviável, devido à insegurança no retorno ao centro da cidade, dificultando o acesso à instituição.

Foi possível inferir que a equipe de mediadores costuma seguir a orientação da curadoria das exposições e promove visitas guiadas a partir dos conteúdos expostos, definindo uma hierarquia de visitação nos espaços da instituição cultural. A maioria das visitas começa na torre de exposições da ECB, no 1º, depois 2º e por fim o 3º andar (torre mirante). Após descer da torre o público é encaminhado para a entrada do prédio onde fica o auditório, para visitar o painel do artista Flávio Tavares, “O reinado do sol”, instalado no hall. A obra instalada em 2008 é uma alegoria sobre a história da Paraíba, criada especialmente para compor o acervo da instituição.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este recorte da pesquisa *Wayfinding em MACs e Instituições Culturais na Ibero-América: estudos de caso na Espanha, Portugal e Brasil*, realizada entre 2014 e 2017, proporcionou uma reflexão sobre o papel dos públicos em museus e instituições culturais em Sevilha, Andaluzia, Espanha e João Pessoa, Paraíba, Nordeste, Brasil.

A partir da revisão bibliográfica e da pesquisa de campo desenvolvidas durante os dois anos e dois meses do estágio pós-doutoral no PGEHA MAC USP, foi possível refletir sobre a necessidade do desenvolvimento de outras pesquisas sobre *wayfinding*, com foco na legibilidade espacial das instituições culturais brasileiras e espanholas, favorecendo a construção de conhecimentos sobre a relação do público com a arte e a arquitetura.

## REFERÊNCIAS

COSTA, Robson Xavier da. Centro Andaluz de Arte Contemporâneo: Wayfinding en la Construcción Social del Paisaje y el Paisaje y el Lugar. In: *Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP: memórias e inventações*. Campinas – SP: ANPAP, 2017. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S09/26encontro\\_\\_\\_\\_\\_COSTA\\_Robson\\_Xavier\\_da\\_.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S09/26encontro_____COSTA_Robson_Xavier_da_.pdf). Acesso em: 10 set.2020.

COSTA, Robson Xavier da; COUTINHO, Viviane dos Santos e SANTOS, Aracy Guimarães dos. Olhares Extremos: *wayfinding* e mediação cultural na Estação Cabo Branco e Estação das Artes em João Pessoa – PB. In: TOLENTINO, Átila Bezerra e BRAGA, Emanuel Oliveira (Orgs.). Educação Patrimonial: práticas e diálogos interdisciplinares. *Cadernos de Educação Patrimonial*. Volume 06, João Pessoa: IPHAN PB, Casa do Patrimônio da Paraíba, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/daniellalira/docs/caderno\\_tematico\\_06\\_](https://issuu.com/daniellalira/docs/caderno_tematico_06_). Acesso em: 10 set.2020.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. Público, o X da questão? A construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. V. 1, n. 1, p. 209-235, 2012.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. (publicado originalmente em 1962). Trad. Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 2009.

PLAZA, Ferran Urgell. *Manual de estúdios de público de museos*. Gijón, Espanha: Editorial TREA, 2014.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

## Sobre os Organizadores

### **Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves**

<https://orcid.org/0000-0003-4075-5865>

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, mestrado e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo. É professora titular da Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte - PGEHA USP e do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - Prolam / USP. E-mail: [lrebollo@usp.br](mailto:lrebollo@usp.br)

### **Júlio César Suzuki**

<https://orcid.org/0000-0001-7499-3242>

Graduado em Geografia (UFMT), em Letras (UFPR) e em Química (IFSP), com mestrado e doutorado em Geografia Humana (USP). Professor Doutor junto ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP e ao Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [jcsuzuki@usp.br](mailto:jcsuzuki@usp.br)

### **Rita de Cássia Marques Lima de Castro**

<https://orcid.org/0000-0002-0137-6005>

Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero) e em Administração (Centro Universitário SENAC SP), com mestrado em Administração (FGV-EAESP), doutorado em Ciências (PROLAM-USP), pós-doutorado (FEA-USP). Professora no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - Prolam / USP e professora de graduação (Programa PART) na FEA-USP. Pesquisadora no CORS e no NESPI, ambos lotados na FEA-USP; no Grupo de Pesquisa Psicologia, Sociedade e Educação na América Latina (Instituto de Psicologia-USP) e do Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica (CESPE), onde atua como Presidente adjunta para o Brasil e como Chefe de Relações Internacionais. E-mails: [ritalimadecastro@usp.br](mailto:ritalimadecastro@usp.br); [ritalimadecastro@gmail.com](mailto:ritalimadecastro@gmail.com)

## Sobre os Autores

### **Alessandra Simões**

Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA e da Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, docente na Universidade Federal do Sul da Bahia -UFSB. E-mail: alesimoespaiva@gmail.com

### **Araceli Barros da Silva Jellmayer Bedtche**

Pós-doutoranda pela Escola de Comunicações e Artes USP. Bacharel/Licenciada em História pela FFLCH-USP. Mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA-USP. Doutora em Ciências pelo PROLAM-USP. E-mail: araceli.bedtche@usp.br

### **Carla Fatio**

Artista visual. Pós-doutoranda pela ECA/PROLAM/USP. Concursada pela PMG para a Educação Básica. Membro do Grupo de Pesquisa Fundamentos e Crítica de Arte CNPq/USP. Doutora, PROLAM/USP. Mestre em Artes, IA/UNESP e Mestre em Educação (Psicopedagogia) UNISA. Atua em áreas teórico-práticas da arte. E-mail: carlafatio@gmail.com

### **Cláudia Fazzolari**

Professora universitária, pesquisadora, curadora independente. Pós-Doutora em Teoria e Crítica de Arte e em Estudos de Integração da América Latina, pela ECA/USP. Atualmente é docente pesquisadora do Curso de Especialização em Gestão de Projetos Culturais do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, CELACC, ECA/USP. Realiza curadorias e co-curadorias de exposições de arte contemporânea trabalhando com poéticas de mulheres artistas. É vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA e membro da Associação

Internacional de Críticos de Arte, AICA. Colabora com a publicação ArtNexus, Revista de Arte Latinoamericano. E-mail: cfazzolari@gmail.com

### **Gabriela Abraços**

Historiadora pela FFLCH/USP e Mestre e Doutora em Estética e História da Arte pelo PGEHA/USP. Segunda Secretária Geral da Associação Brasileira de Críticos de Arte e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte. Realizou estágio como pesquisadora no Arquivo de Crítica de Arte da Universidade de Rennes 2 – França. Contato: gabiabracos@gmail.com

### **Hélcio José de Paula Magalhães**

Comunicador Social, doutorado pelo Programa de Pós Graduação em Integração da América Latina, PROLAM, Universidade de São Paulo, 2003. Associado à ABCA, Associação Brasileira de Críticos de Arte, à AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte e à ASBRAP, Associação Brasileira de Genealogia e História. E-mail: helciojpmagalhaes@gmail.com

### **Iara Machado**

Doutora pelo Programa de Integração da América Latina, mestre em Estética e História da Arte (ambos pela USP), com bacharelado em Antropologia pela UNICAMP. Seu campo de pesquisa é o da crítica cultural com foco nos processos de descolonização da cultura. E-mail: machadoyara@yahoo.com.br

### **Márcia Helena Girardi Piva**

Pós-doutoranda do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC USP. Doutora e Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós graduação em História, Teoria e Crítica do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - SP (2015/2010), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), São

Paulo. Graduada em Educação Artística pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1985). Pesquisadora integrante do Grupo Arte e Cidade, Departamento de Artes Plásticas, Instituto de Artes, Unicamp. E-mail: mgpiva@yahoo.com.br

### **Naum Simão de Santana**

Doutor em Artes (História e Teoria da Arte) pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista (FFC – Unesp). Autor do livro *Crise: as metamorfoses da condição humana*. Ed Claridade/Nova Alexandria, 2009. E-mail: naumsimao@yahoo.com.br

### **Robson Xavier da Costa**

Artista Visual e Curador. Pós-Doutor (PGEHA MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN), com bolsa sanduíche Erasmus Mundus na Universidade do Minho - Portugal; Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Desenvolvimento Infantil e seus Desvios (UFPB) e Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas (UFPB). Docente/Investigador dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE e atual Coordenador) e do Programa de Computação, Comunicação e Artes (PPGCCA UFPB); Docente/Investigador do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: robsonxavierufpb@gmail.com